



Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

Coperta
TEATRU CONTEMPORAN
Imagine de la Festivalul Bitef



Secolul 20

Revista de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU,
ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU
DAN HĂULICĂ REDACTOR ȘEF, ȘTEFAN AŢ. DOINAȘ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT,
GEORGETA HORODINCĂ, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA,
ALEXANDRU BACIU, SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

2

1972

[133]

SUMAR

UN PAMFLET ANTI-HUGOLIAN

EUGEN IONESCU

VIAȚA GROTESCĂ ȘI TRAGICĂ
A LUI

VICTOR HUGO

GELU IONESCU: Eugen Ionescu și Victor Hugo • 4

SWIFT

UN MOMENT CLASIC AL SATIREI EUROPENE

Smerita albă, pamflet, în românește, cu o prezentare de Andrei
Brezianu • 40

MIHNEA GHEORGHIU: Irlanda • 57

VIRGIL NEMOIANU: Cucerirea lui Swift • 61

WALLACE STEVENS

- Poeți despre poezie: *Poesis și asemănare*, eseu • 66
Bowl, Cat și Broomstick, piesă, în românește de Ada Savin • 74
Wallace Stevens redescoperit • 81

DINO BUZZATI

in memoriam

- CARLO BO: *Dincolo de zid*, în românește de Anca Giurescu • 84
DINO BUZZATI: *Movilele din grădină*, schiță, în românește de Alexandru Baciuc; *Cîinele universal*, schiță, în românește de Ștefan Delureanu • 87
ȘTEFAN DELUREANU: Un poem ilustrat al lui Dino Buzzati • 92

DOSTOIEVSKI

O PROBLEMĂ MEREU DESCHISĂ

- TAMARA MOTÎLIOVA: *Dostoievski și literatura rusă*
BORIS SUCIKOV: *Realism «în sensul suprem»*
KONSTANTIN LOMUNOV: *Dostoievski și Tolstoi*
DMITRI BLAGOI: *Dostoievski și Pușkin*
EMMA POLOTKAIA: *Dostoievski și Cehov*
ECATERINA STARIKOVA: *Dostoievski și Leonid Leonov*
A. CICERIN: *Dostoievski și Barocul* • 104

•

- NINA VIERU: *Scriabin și arta secolului XX* • 123

LITERATURA ROMÂNĂ VĂZUTĂ DE TRADUCĂTORI STRĂINI

- AMITA RAY: *Literatura română văzută din India*; GHERGANA STRATIEVA: *O largă cunoaștere*; MIHAIL FRIDMAN: *Traducînd din Sadoveanu*; LAZSLO SZENCZEI: *Mărturisirile unui tălmăcitor al lui Mateiu Caragiale*; SAMUEL DOMOKOS: *Traducătorul — artist creator*; IURI KOJEVNIKOV: *Traducerea — vocație și meșteșug* • 133

PREMIUL STREGA

- DRAGOȘ VRÂNCEANU: *Întâlnire cu Raffaello Brignetti* • 157
RAFFAELLO BRIGNETTI: *Plaja de aur*, roman, fragment, în românește de Dragoș Vrânceanu • 159

PREMIUL ETNA TAORMINA

- DRAGOȘ VRÂNCEANU: *Convorbire cu Murilo Mendez* • 161
MURILO MENDEZ: *Fereastră în haos*, poem, în românește de Dragoș Vrânceanu • 163

LITERATURA ȘI EVENIMENTUL

- VASILE NICOROVICI: Eveniment pretext sau eveniment implicat ?
DANA DUMITRIU: Literatura evenimentului și accepțiile ei
ION VLAD: Patosul evenimentelor • 166

ARTE

- GEORGE BANU și ALICIA SACO: Un festival și întrebările sale: Bitef-Belgrad. • 177
ILEANA BERLOGEA: Impresii despre teatrul vest-german • 185

EDGAR VARÈSE

- RADU GHECIU: Edgar Varèse sau aventura tehnologică a muzicii. • 190
GEORGES CHARBONNIER: O epocă percutantă. Convorbire cu Edgar Varèse • 195

Victor Hugo, după o caricatură de Daumier ►
La pag. 29, HUGOTH, desen din ziarul La CHARGE

**UN PAMFLET
ANTI HUGOLIAN**

EUGEN IONESCU

VIAȚA GROTESCĂ ȘI TRAGICĂ
A LUI
VICTOR HUGO

II

ÎNSCENARE

Din luna iulie 1843, Victor Hugo era plecat în Pirinei. Avea obiceiul să se plimbe, adeseori, cu Juliette Drouet în tot felul de lungi escapade.

Célestin Nanteuil îi însoțea adeseori. Célestin Nanteuil era un om rar: îl admira pe Victor Hugo, făcuse parte din cenaclul lui, organizase premierele diferitelor drame romantice împiedicându-le să cadă de tot,

În acest text ortografia și punctuația au fost deseori modificate în spiritul unei necesare modernizări.

iscălea articole de laudă pentru Victor Hugo scrise de Victor Hugo însuși, și se da drept soțul Juliettei Drouet ca să salveze poetului unele situații delicate.

De astă dată, Célestin Nanteuil a întovărășit pe cei doi îndrăgostiți numai pînă la malurile Garonnei. Au trecut Garonna, fericiți și amorezați. Călătoreau sub numele de doamna și domnul Georget. La această călătorie, Juliette Drouet fusese determinată de Victor Hugo care îi spunea, mai mult sau mai puțin în versuri, că trebuie să rupă împreună legăturile cu orașul; să părăsească Parisul nebun și trist; să caute, departe de uri și de invidii, o casă mică cu flori, puțină tăcere, cer albastru, cîntec de păsări. Se vor duce acolo, amîndoi, să se iubească încă, să se iubească veșnic. Căci asta zice valul către maluri, astrul către nori, vîntul către munți: iubiți-vă !

Și ascultînd de aceste vorbe hugoliene, munții, astrele, valurile, vînturile, malurile erau foarte atente cu Victor Hugo și Juliette Drouet. Munții se făceau mai ușor de urcat, vînturile mai răcoroase și apele mai blînde și mai limpezi. Cu alte cuvinte, toată « natura » sărbătorea diligența care ducea spre munții Pirinei pe doamna și domnul Georget, pe care « natura » prietenă cu poezii de talia lui Victor Hugo, îi identificase. Ceilalți călători, care nu știau cine sînt în realitate doamna și domnul Georget nu își explicau de ce văile deveneau line, de ce norii nu mai întunecau soarele.

Conducătorul poștalionului, care era un fin literat și pe deasupra adept al noii școli romantice, explica unui preot basc care credea că Saint Pierre face această minune, că pricina acestei atenții cosmice față de diligență nu se explică decît prin faptul că avea la el: *Les Rayons et les Ombres* și *Les Voix intérieures*, pe care le știa aproape pe dinafară și din care recitase, în gînd, în tot timpul mersului. Mîndră de amantul ei legitim, Juliette, în colțul trăsurii se alipea de el — sau se ciocnea cînd drumul, uitînd uneori cine îl parcurge, nu-și dădea la o parte pietroaiile — și-i zicea: « leul meu ! eu sînt porumbița ta ! ! » (vezi *Les Contemplations*). Cînd au ajuns în satul din Pirinei unde urma să stea mai multe săptămîni, vizitiul l-a ajutat pe Georget să-și descurce valizele. Fiindcă vizitiul întindea mîna, Victor Hugo i-a întins-o pe-a lui, șoptindu-i cu un aer de mare mister: « Eu sînt Victor Hugo, viconte și pair de Franța, membru al Academiei Franceze, mai mare decît Dante și decît Chateaubriand ». Vizitiul însă, a scuipat înlături, zicîndu-i: « Aiurea ! Ai să mă faci să cred că Victor Hugo are un cap de prost ca al dumitale ? » Acest lucru l-a iritat foarte tare pe Victor Hugo dar, după ce a plecat poștalionul, Juliette de pe șosea, printre valize, i-a spus: « Fii fericit ! se creează, în jurul numelui tău o legendă neașteptată ! » Cum se pot crea legende. « Leul meu, eu sînt porumbița ta ! » și-i căzu în brațe, și amîndoi peste valiză.

De trei zile, Madame și Monsieur Georget locuiau într-o casă mică, plină cu flori la ferești și în grădină. Odaia lor mirosea a brad și a zmeură. De la fereastră, se vedeau șoseaua și muntele. Iar din spate, curtea casei se îneca într-o pădure fără sfârșit.

Totul era așa cum Hugo spusese Juliettei că are să fie: plin de flori, de păsări, de cer albastru. Florile, păsările și cerul albastru trebuiau să înceapă să vorbească — căci și asta spusese Victor Hugo. Dar Juliette nu a auzit cuvintele lor. Nu le-a auzit decât pe ale lui Victor Hugo în fața căruia totul sta înmărmurit — flori, păsări, cer — ascultându-l. « Natura », care vorbește celor aleși, nu vorbea în fața lui Victor Hugo, alesul aleșilor. « Natura », care singură îl recunoaște atunci când își ascunde adevărata lui identitate — căci « natura » nu cunoaște formalitățile sociale și față de ea nu-ți poți schimba numele, nici nu-ți poți escamota persoana — « natura » nu mai avea ce să vorbească în fața lui. Și vorbea el. Cuvinte pe care « natura » le va rememora și declama toată viața — idei, emoții, revelații pe care la rîndu-i, bună mediatoare, le va împărtăși celorlalți oameni. Cu Juliette de mîină, Victor Hugo pe malul rîului, pe malul abisurilor, cu fruntea ridicată spre cer, spre nori, oprea cu privirea păsările din zbor, făcîndu-le să coboare și să vină împrejurul lui. Munții înșiși, care nu veniseră spre Mahomed, se adunau. Toate căprioarele, alături de urși, toți mieii alături de lupi, toate găinile alături de vulpi, toate gîștele alături de vulturi veneau împrejurul poetului. Florile se înălțau pe tulpine ca să-l vadă. Și Victor Hugo, cu Juliette de mîină, vorbea, vorbea, vorbea. O puneă pe Juliette să repete și iar vorbea, vorbea: mii de vorbe, milioane de vorbe, pînă cînd munții s-au retras la locurile lor, căprioarele în ascunzișuri, vulturii în înălțimi, gîștele în curți, iar florile au revenit la talia lor normală. Victor Hugo însă nu înceta să vorbească « naturii ». Atît era de încărcat cosmosul de hugolism, încît dacă atingeai o floare, spunea o rimă; dacă atingeai un capac, scoarța spunea subțiat și ascuțit (așa cum poate glăsu o scoarță): « Hugo . . . Hugo . . . poetul . . . visătorul ». Iar frunzele, fără spirit critic, îi recitau versurile.

Juliette Drouet însă era nemulțumită și, odată, în odaia cu zmeură, profitînd de o pauză între două cuvinte, îl întrerupse: « Ai spus că venim aici pentru tăcere, pentru cer și ca să ne iubim. Vorbește, te rog, mai puțin ! »

Pentru că pădurile și munții erau prea plini de Victor Hugo, timp de o săptămînă Hugo nu a mai plecat din sat. Copiii satului, care credeau că se numește domnul Georget, îi cereau bomboane. Georget, care se simțea peste tot la el — căci poetul se simte pretutindeni la Dumnezeu acasă, — se ducea cu Juliette de mîină în grădinile notarului, primarului, preotului și cantonierului.

«Iar vine palavragiul de Georget», ziceau mizerabilii care nu înțelegeau că Îngerii lui Dumnezeu și Dumezeu însuși vorbesc prin gura domnului Georget. Mizerabilii plecau. Dar veneau împrejurul lui copiii satului. Se urcă pe genunchii lui, i se strîmbă în spate, îi bagă pietroaie în buzunar și el le vorbește, le vorbește despre tot, despre toate. Copiii iubesc tot ce le spune. Le arată cerul cu degetul și s-aude din cer «poetul, poetul !» Le arată pe Dumnezeu care se ascunde, («Na ! iar m-a văzut ! e prea străvezie haina mea albastră»). Le spune cum să gîndească, cum să viseze, cum să-l caute pe Dumnezeu. Le face istoria lumii și a popoarelor. Le spune să fie cuminți și să dea bani săracilor. Și pe urmă, cu ochii spre cer, pînă se face noapte, le declamă toate volumele sale de versuri pe care copiii trebuie să le priceapă, căci au inimile pure, chiar dacă fug sau adorm ascultîndu-l.

Erau și momente ale dragostei și mîncării. Victor Hugo înfuleca pe tăcute, mult, mult și repede. Nu aștepta ca Juliette să termine pentru că o iubea prea tare și era nerăbdător. Juliettei îi plăceau, pînă la un punct, aceste calde dovezi de iubire. Uneori, totuși — versurile, de pildă — nu mai erau prea bine venite, oricît de mult Juliette l-ar fi admirat pe Hugo. Erau unele momente cînd l-ar fi dorit mai puțin vorbăreț, mai puțin poetic, mai mult Georget și mai puțin Hugo. Dar Victor Hugo avea acest blestem de a nu uita niciodată că el este Victor Hugo. Și în momentele cînd o desmierda pe Juliette, îi spunea la ureche poezii, admirabile poezii, pe care suspinele ei nu le puteau acoperi și care, dacă nu îl opreau pe poet să iubească cum se cuvine (Victor Hugo, ca și Napoleon, putea face mai multe lucruri deodată), îi făceau ei dragostea mai dificilă și, cum să zic, mai complexă. Căci după momentele sublime și intime ale amorului, Victor Hugo o întreba dacă i-au plăcut versurile și care sînt imaginile care au frapat-o.

Leit-motivul acelor versuri ad-hoc era că «Îngerii îi veghează și binecuvîntează dragostea lor, că atunci cînd gurile lor se întîlnesc se aude un zgomot de aripi în odaie.»

Lucrurile acestea în loc s-o facă pe Juliette mai pasionată, o jenau foarte tare, căci în acele clipe prefera să nu fie păzită de nimeni, și mai ales de Îngerii Domnului. Victor Hugo în schimb avea totdeauna nevoie să fie admirat, celebrat și să facă versuri.

Și cînd Juliette, enervată, nu-i mai îngăduia prea multe ritmuri și trohee, se ducea pe cîmp, prin pădure, unde întîlnea pe cîte-o zîină cu părul în ochi și spălîndu-i picioarele («Elle était déchaussée») care se speria la rîndu-i de atîtea trohee și de atîta elocvență inoportună și fugea de

poet cum, zice-se, se fuge de Dracul. Atunci Victor se întorcea la Juliette, cu noi versuri pe buze pe care i le sufla în gură.

Dar Victor Hugo nu o uita nici pe Adèle. Îi scria răvașe pline de foc, de gratitudine și de admirație, die fiecare sat. Răvașe pline de elocvență, ca tot ce scria Hugo, evident pline de altitudine spirituală, de frumuseți poetice și morale — și le scria sub ochii însăși ai Juliettei. În același timp, în acea vară, Victor Hugo, scrisese poezii cu bunice și nepoțică, cu descripții ale naturii, cu apariția lui, a poetului, în mijlocul florilor sau al pădurilor, cu poeți orbi și homerici ș. a. m. d. Un lucru nu împiedică pe altul — Victor Hugo își dădea bine seama de asta. Dealtfel, pentru mari poeți ca Victor Hugo se pot crea morale speciale.

Pe la începutul lui septembrie 1843 părăsește Pirineii spanioli. Sosește la 4 sept. la Agen. Călătorește noaptea cu diligența — și Juliette admiră în munți un efect de ceață, pe când marele poet, obosit de prea multă viață interioară, dormea dus și (dacă nu mă înșel) sforăia. Juliette nu putea dormi. A încercat să-l trezească și pe Victor Hugo, dar era prea morocănos. A veghiat în timpul drumului, în întuneric și, înfrigurată de noapte, de ceață, de tăcerea munților, de copacii bărboși, de senzația prăpastiei în noapte, a fost cuprinsă de o frică cosmică. « Victor ar face o odă acum. Cît de mult l-ar impresiona pe Victor decă ar fi treaz » ... Dar Victor nu s-a trezit toată noaptea. În zori, cînd diligența s-a oprit într-un sat și călătorii s-au dat jos să bea lapte de bivolițe grase adus de țărani, s-a sculat și Victor Hugo. Juliette i-a povestit emoțiile nopții pe care Hugo nu le-a uitat și le-a povestit și el altora, mai tîrziu, ca fiind trăite de el.

Pe la 7 septembrie, sînt în insula d'Oléron. Juliette indispusă, cuprinsă de presimțiri, nervoasă, nu se bucura de frumusețea peisajului și a mării nici de poeziile lui Victor Hugo — lucru care îl irită nespus Juliette însă nu poate nici ea să-și înțeleagă starea sufletească. Îi vine să plîngă. Îi vine să plece. Pe malul mării, Hugo, ca un pictor în fața peisajului, descria și versifica. Somată să se explice (« ce însemnează asta? »). Juliette îi răspunde că are moartea în suflet; că insula îi e nesuferită, că pare un imens sicriu culcat în mare. Lui Victor Hugo îi place această imagine — și mai tîrziu, în *Jurnal*, trece și aceste impresii pe seama lui. Dar fiindcă nu-i plăceau lacrimile care strică bucuriile și excursiile și frumusețea naturii, spune Juliettei să nu fie sentimentală și emotivă. Și cînd amîndoi părăsesc insula, raporturile dintre ei sînt încordate: nu-și vorbesc, nu se privesc. Dar pe uscat se împacă pentru că Hugo vroia să facă dragoste.

În ziua de 9 septembrie, Victor Hugo și Juliette, călătorind mereu sub numele de Madame și Monsieur Georget, ajung la Soubise, lângă Rochefort. Se opresc la han. Își urcă bagajele. Și pe urmă se plimbă prin oraș și marecării. Toată lumea recunoaște în Georget pe Vicotr Hugo. În oraș se se răspindește zvonul că maestrul romantic se plimbă. Dar lumea nu îl oprește, nu-i vorbește. Se uită la el cu tristețe. Oamenii dau din cap, au aerul că-l plîng. Victor Hugo nu înțelege nimic. Juliettei îi spune, furios : « Lumea nu vrea să mă recunoască ? . . . Se prefacă că nu mă recunoaște ? . . . Nu vine nimeni la mine să-mi spună, cu admirație — Domnule Georget nu sînteți d-voastră domnul Victor Hugo ? Vă admir ! . . . Acești agramați își permit să-mi ia incognito-ul în serios ! »

Obosit, se întoarce la han cu Juliette. Cere bere, cîrnați. Odată cu cîrnații, li se aduce un ziar cu data de 6 septembrie. Își aruncă ochii pe ziar și pe prima pagină citește vestea morții fiicei sale, Léopoldine, măritată de 7 luni cu Charles Vacquerie. Amîndoi soții, împreună cu un unchi al lui Vacquerie și un fiu al acestuia, făcuseră o plimbare cu barca pe Sena, la Villequier. Barca s-a răsturnat. S-au înecat și cei doi soți și însoțitorii lor.

Citind aceste lucruri, Victor Hugo uită să înghită. Lacrimile l-au podidit cînd era cu o bucată de cîrnat în gură. Întinde ziarul Juliettei. Bea berea pînă la fund, mestecă cîrnatul și îl înghite cu o bucătică de pîine nemestecată bine. Se ridică în picioare, înlăcrimat, livid, și șoptește Juliettei, cu glas stins, să facă socoteala. Tremură. Juliette vrea să-l potolească, dar e mai galbenă decît el. Victor Hugo e înspăimîntător. Are ochii scoși din cap. Delirează, spune repede vorbe fără șir și cu rimă. Vrea să fugă. Juliette îl reține. Hugo, înnebunit, mugind ca o fiară, o aruncă la o parte și iese fugind ,unde ? — fără pălărie, cu părul în vînt. Juliette se ridică cu ajutorul hangiului și strigă din poartă : « Victor, fii cuminte. Victor . . . Victor !) » Dar Victor fuge. Elocvența i se risipește în vînt.

Vîntul nu aduce urechilor Juliettei decît niște sfîrșituri de versuri : « mort ! . . . coquin de sort ! , . . » Și Victor Hugo nu se mai aude.

În scurt timp, tot tîrgul Soubise știe cum Victor Hugo a fugit ca o fiară cînd a aflat că i-a murit fata și ginerele. A dispărut, unde ? Să nu se înece în lacuri ! Nu, știe să înoate. Să nu se spînzure în pădure, de vre-o cracă ? Nu. Nu avea sfoară. Să nu se omoare cu un briceag ! . .

Juliette, hangiul și cîțiva tîrgoveți îl caută. Fugise la prînz. E ora două și nu l-au găsit. E ora patru și nu l-au găsit. E ora cinci și nu l-au găsit. Au cotrobăit văile, s-au uitat pe malurile rîurilor. Unde l-o fi dus disperarea pe bietul tată ? E ora șase. E seară. Și Victor Hugo nu se vede. Juliette plînge, își frînge mîinile și întreabă printre lacrimi : « Codrule, nu l-ai văzut pe poetul meu ? Tufșurilor, nu îl ascundeți voi ? Apelor, nu a venit să-i răcoriți voi fruntea arsă ? — « Ba da, zice un rîu, a fost aici, s-a oglin-

dit în apa mea cu o față îngrozitoare și a zis : « Dumnezeu mi-a răpit-o ! Banditul ! » Nu i-a plăcut cum ecoul i-a repetat vorbele și a plecat să le strige în altă parte, spre valea care o vezi. » Juliette și târgoveții, aleargă într-acolo : « Ierburii dragi, flori de câmp, voi pe care vă iubește atât de mult poetul Victor Hugo, pair de Franța, decorat cu Legiunea de onoare și membru al Academiei France, vizitorul Hugo nu a trecut pe aici ? ». « Ba da, zise o lăcrimioară. Nu-l mai văzusem niciodată așa de mîhnit Noi știam de ce. Căci vîntul ne aduce repede vestea și aflasem tot chiar în ziua catastrofei, de la 6 septembrie. Și ne-au spus și stelele care văd pînă la Paris și sînt și acolo și aici, de catastrofa de la Villequier ! I-am spus lui Victor Hugo, stai cu noi, cu florile, să te mîngîiem. Rămii, rămii, la noi în poiană. Drept răspuns și-a sfîșiat haina și s-a dat cu capul de pereții imaginari. Apoi a fugit spre pădurea pe care o vezi. » Juliette și târgoveții se îndreaptă într-acolo. Copacii arătau cu brațele locul unde se află poetul. După cîtva timp, Juliette aude niște gemete, niște scandări, niște gemete scandate și scandări gemute. Înaintează în direcția acelor gemete, care se aud din ce în ce mai tîrziu, care devin urlete înfrîntoare de fiară, de leu rănit. În sfîrșit, Juliette zărește pe marele și nefericitul poet sub un copac, ghemuit, cu mîinile pe pîntece, concentrat, nevăzînd, nemăiauzind nimic și ținînd un cuțit în mînă. Juliette scoase un țipăt sfîșietor : « Ai vrut să te omori ? Ești rănit ! » Poetul își întoarce spre ea frumosul chip brăzdat de lacrimi, descompus de durere și arătînd cuțitul care nu era decît un condei. Ar fi fost o crimă să părăsească literatura și omenirea care aveau atât de multă nevoie de el. Nu se sinucisese. Făcuse versuri. Se ridică, împleticindu-se și cade în brațele Juliettei. Plîngînd amîndoi, printre oftături, Juliette desprinde :

« Oh ! je fus comme fou dans le premier moment. Hélas et je pleurais toujours amèrement ». Victor Hugo își șterge ochii, își suflă nasul. « Ce zici, Juliette, aceste două versuri sînt bune pentru un început de poem al durerii ? ».

Obligat definitiv de eveniment să întrerupă excursia, o lăasă pe Juliette la La Rochelle de unde va lua diligența pentru Paris. În drum spre orașul La Rochelle, își amintește copilăria Léopoldinei, petrecută în parte și prin acele locuri. Nu ar fi vrut să i se vadă lacrimile. Își tăvălea capul rotund și mare în mîini.

Era sfîșiat, înjunghiat drept în inimă — care devenise grea, care dospise și se umflase și abia o mai purta, îl îneca. Nu-și putea explica cum poate cineva să moară. Cum poate cineva așa de viu, așa de aproape, să nu mai audă cînd urlă la ureche, să nu țipe nici dacă e înțepat cu acul ! Léopoldine era înecată. Fata asta subțire și elegantă nu mai avea nici

o cochetărie. Și-o închipuia: moartă beată de apă, îngrășată ca o balabustă. Lucrul acesta nu era plauzibil. Nu e plauzibilă nici o moarte, Orice moarte pare o anecdotă absurdă, neverosimilă, cu inevitabila « pointă »: și pe urmă nu a mai mișcat, și a stat în pământ și stă și acum.

Sentimentul neverosimilului morții era aliat, în același timp, cu certitudinea de închipuit că lucrurile sînt ireparabile, definitiv ireparabile. Că trecutul este pentru totdeauna trecut, că ai să-l porți în inimă ca pe un mort viu. Prezentul nostru nu este decît trecutul viu, trecutul pe care îl ducem greu, oglinda noastră, jarul nostru, semnul nostru, pecetea noastră. Nu știm să lăsăm morții noștri să moară. Și se fac toți stafii care ne trag de urechi toată viața.

Dar domina, printre toate aceste sentimente confuze, o milă covârșitoare pentru Léopoldine. Retrăia el acum frica ei, suferința ei, disperarea ei, moartea ei. Și iar nu mai credea. Nu înțelegea moartea. Își spunea că moartea nu se înțelege și nici acest lucru nu-l înțelegea.

Își tăvălea capul în mîini, și le mușca. Nu ar fi vrut să plîngă. Sărmanul mare poet ! Ce-i făcuse lui Dumnezeu ? Și era singur acum în fața durerii, imensitatea durerii sale. Simțea nevoia să vorbească unui om, s-o întrebe pe Juliette dacă ideile care-i vin în minte sînt frumoase, îndeajuns de filozofice și îndeajuns de poetice ca să facă versuri din ele. Suferințele unui geniu nu trebuie să rămînă sterile !

Ajuns în orașul La Rochelle, află că diligența pentru Paris nu va trece decît peste o zi și o noapte. E nevoie să aștepte.

Stă tot acest timp într-un soi de pod. Ca să-și mai astîmpere durerea, sau, dimpotrivă, ca să și-o exalte (treaba lui !) — în orice caz pentru ca s-o purifice — în această zi și noapte face versuri de durere și trimite scrisori : lui V. Pavie, domnișoarei Bertin și altora. Va arăta acele versuri acasă, Adèlei, și cînd Juliette va fi la Paris și ei i le va citi la rîndu-i.

Era prea întristat pentru a mîncă. În schimb, a devorat o imensă cantitate de hîrtie în acele 24 de ore. Jumătate din viața și inima lui murise, ce făcuse oare lui Dumnezeu ? Era prea fericită, prea tînără, prea virtuoasă și iată de ce Dumnezeu i-a luat-o. Așa era predestinată să fie o fată a marelui Victor Hugo. Florile și fluturii se închinaseră prea mult aceleia care era asemenea columbei sau a lebedei. Dumnezeu a fost gelos. Cuprins de o revoltă de titan, Hugo a ridicat pumnul spre cer, dar s-a gîndit că este mult mai demn, mai frumos, mai cu efect poetic neașteptat să se resemneze, și să primească și Răul din mîna Domnului, binecuvîntîndu-l totuși.

În acea zi și noapte a scris cîteva sute de versuri, ca în delir, inconștient de rarele mărgăritare pe care suferința lui le producea. Era atît de îndurerat și atît de întunecat de durere, încît nu mai avea decît luciditatea de a

potrivii rimele, frumos și băgînd de seamă, (natural !) ca, de pildă, atunci cînd îi curgeau alexandrini sub pană, acești « grands niais » să fie « dislocați », conform artei sale poetice.

Gituit de suferință, acest erou al umanității, se așeza la masă, în fața hîrtiei, conținîndu-și suferința numai pentruca lumea, cultura, poezia să nu piardă niciunul din giuvaerurile lacrimilor sale.

Un mare poet trebuie să sufere. De mult își spunea Victor Hugo că trebuie să i se întîmple o nenorocire mare care să-l îndreptățească să scrie versuri de durere, ca Byron, ca Lamartine, și, mai înainte, ca Dante sau Petrarca. Și, într-adevăr, constată Léon Daudet, versurile pe care le-a scris sub stăpînirea suferinții sînt mai pure, sînt eliberate de fluxul metaforelor care erau greoaie ; Hugo devine simplu, clar. (Aici, un critic rău intenționat ar putea spune, sprijinindu-se, de pildă, nu pe filozofi ci numai pe Boileau că emoțiile întunecă și că numai inteligența este clară. Cine este sub stăpînirea durerii și a unei emoții dominante nu este clar. Claritatea, luciditatea, este un semn al eliberării de emoție. Dar aceste lucruri sînt probabil false).

Pentru că nu se cuvenea să-și strige disperarea și să facă pamflete împotriva lui Dumnezeu, Victor Hugo scrie înții, cu majuscule, data : 4 septembrie 1843 — și pune o linie de puncte dedesupt ca să arate că în ziua aceea era prea stăpînit de durere ca să scrie. (Deși nu la 4 septembrie, ci la 7 septembrie a aflat). Pe urmă, anticipînd resemnarea care va să vină, scrie poeziile *Trois ans après* pe care o postdatează : 10 noiembrie 1846. *Oh ! je fus comme fou dans le premier moment* — datată 4 septembrie 1852 și puțin refăcută la Jersey « *Elle avait pris ce pli — dans son âge enfantin* » datată noiembrie 1846, și cu precizie : « *jour des morts* », *Quand nous habitons tous ensemble* datată Villequier, 1844 și mai scrie în aceeași zi toate cele datate 1845, 1846, 1853, 1848, 1847 și *A Villequier* modificată mai tîrziu, pentru a da mai sigur impresia ca a fost scrisă într-adevăr în 1843, și altele pe care le va publica în *Les Contemplations*, cartea *Aujourd'hui*.

Dar Victor Hugo a mai scris atunci și unele poezii de presimțire a morții, poezii, cum vedem, avînd efect retroactiv și antedatate, ca să arate că era în legătură directă cu Dumnezeu, — care îi cam preciza viitorul — ca de pildă : *A la mère de l'enfant mort*, antedatată aprilie 1843. *Epitaphe*, antedatată mai 1843 și altele.

După ce a scris sute de versuri, marele poet și filantrop Victor Hugo stătea cu ochii roșii, în fața hîrtiei.

*Il est temps que je me repose
Je suis terrassé par le sort.*

și, printre suspine: repose, ose, rose, morose, sort, port, mort.

*Le monde entier semble morose
Depuis que mon enfant est mort.*

Recitește ultimele două versuri și nu-i plac. Îngînă: pose, oppose, chose; endort, port, dort. Le șterge și scrie, definitiv, plîngînd:

*Il est temps que je me repose
Je suis terrassé par le sort
Ne me parlez pas d'autre chose
Que des ténèbres ou l'on dort.*

Și încă 31 de catrene pe care le intitulează: *Trois ans après*.

Ajunge la Paris. Găsește pe Adèle bolnavă de durere. Copiii plîng. Adèle îi scrisese să-l anunțe dar, neștiind exact adresa lui Hugo care, dealtfel, se schimbase în câteva rinduri în timpul excursiei, scrisoarea nu i-a parvenit. În schimb, pe masă era încă o scrisoare datată 4 septembrie, plină de flori, de imagini, de exprimare a unor sentimente de dragoste și grațitudine, trimisă din excursie de Victor Hugo, Adèlei.

Victor Hugo era necăjit: erau infirmate presimțirile sale. Pentrucă Adèle era prea zdrobită ea însăși pentru a-l consola, Victor Hugo scrie prietenilor săi că e mort de durere. Au fost câteva zile, câteva săptămîni sfîșietoare.

Victor Hugo primește scrisori de consolare de la Juliette. El caută să uite înconjurat de prietenii din cenaciu, Petrus Borel, Bouchardy, Mac Keat (Maquet) și constată, împreună cu ei, că atunci cînd cugetă e un Poet, un Spirit, dar cînd suferă nu mai este decît un biet om ca toți bieții oameni. Și semizeii suferă. Aceste constatări le comunică Juliettei.

Scrisorile pe care Adèle le trimite prietenilor care încercau s-o consoleze sînt, și de astă dată, mai adevărate, mai țipate și, evident, mult mai impresionante decît scrisorile trimise de Victor Hugo. Acesta nu știa decît să speculeze, să facă negoț cu emoția. Nu a știut niciodată să o spună și să o comunice.

Adèle știa « să spună ». Neavînd însă ambiții, necesități, deprinderi și vicii literare nu și-a construit din spunerea emoției un talent. Emoția literară nu mai este de cît o mințire a emoției. Nu se poate face negoț cu emoția, ci negoț fără emoție.

De altfel, nu pricep cum emoțiile, durerile, strigătele, plînsul ar putea avea « valoare ». Ele nu pot fi decît durute, mici, omenești cum sînt, fără stele. Cînd vrei să le dai stele, preschimbi emoția în elocvență și

fără a deveni astru ea nu mai este nici emoție pură, ci emoție alterată, carne fezandată. Dacă din durerile noastre omenești, durerile noastre de viermi, faci literatură, își videază și substanța lor de vierme. Ca emoția să se înalțe, trebuie să treacă în poezie fără să-și dea seama, stîngaci, naiv, fără tehnică și fără talent.

Iată o scrisoare a Adèlei către un prieten :

« Mon pauvre Victor, elle avait prié le jour de sa première communion pour que Dieu vous envoyât des enfants. Dieu a exaucé ses prières. Maintenant, priez, priez afin que je sois réunie aussitôt ma mort, à mes enfants . . . mon ami, demandez-lui cela, votre prière sera exaucée aussi, j'en suis sûre : c'est ce que vous pouvez pour votre malheureuse amie, et c'est tout ».

Niciun « hélas » hugolian nu întunecă drama acestei mame, niciun țipăt diluat în elocvență. E numai un țipăt interior, conținut, un plîns năbușit, fără pumni în piept, fără gesturi de bocitoare de scenă. Trăirea totală, adîncă a durerii o purifică, o spiritualizează, o înalță la poezie.

Scrisorile lui Victor Hugo (care, după cum a stabilit-o E. Biré, scrie alternativ versurile de durere din *Pauca meae* și cele vesele din *L'âme en fleur* nedatate, dealtfel) sînt, în schimb, pline de artificii de retorică : « Un sanglot ne s'envoie pas dans une lettre ».

Iată fragmente caracteristice, pentru neputința lui de a suporta înaltele tensiuni și pentru debilitatea expresiei, golurile sale de vibrație, de emoție, de substanță « Hélas ! . . . quel triste écho . . . (durerea devine teoretică și descriptivă) . . . vous en êtes comme moi aux grandes douleurs de la vie . . . voir la fleur tomber . . . (o imagine) voir mourir son avenir . . . (reminiscență din tiradele pieselor sale) voir son espérance se transformer en désespoir (și aici, ca în literatură, nu uită să utilizeze tehnica contrastelor ; și apoi imprecățiile) Hélas ! pourquoi la Providence . . . »

Toate acele « hélas »-uri vor să umple golurile. Dar literatura toată e un gol ; și elocvență literară — o trădare a emoției.

Adèle lăsase ca durerea să transcendă cuvintele. Victor Hugo pune cuvintele să i-o ia înainte. Cît de expresivă este exprimarea simplă, plină, din scrisorile mamei, unde fiecare cuvînt conținea o stare ; cît de inexpressivă scrisoarea lui Hugo, cu țipăt țiuit, speculat, împodobit cu pietrele false ale metaforelor și florilor de stil. Victor Hugo ar fi putut învăța ce este poezie și ce este autenticitate de la Adèle, a cărei viață, ale cărei fapte, al cărei scris au fost totdeauna cu o octavă mai sus de Victor Hugo. Dar acesta era prea vanitos, prea superficial, prea lipsit de gust, ca să poată înțelege ceva. A pierdut definitiv ocazia de a fi poet. Cele 150 de volume pe care le-a lăsat și cei 83 de ani pe care i-a trăit ne dovedesc suficient acest lucru și lăbărțarea sa.

În cele câteva săptămîni de la moartea Léopoldinei, Adèle zăcea bolnavă. Cereea să moară. Nu scotea, zile întregi, nici un cuvînt. Ținea în brațe pîrul înecatei.

Victor Hugo încerca să-i citească noile sale versuri dar ea nu vroia.

Cînd venea cineva, Victor Hugo sta pe scaun, cu copiii (Dédé și Toto) pe genunchi. Dacă era un admirator, Victor Hugo, cu ochii roșii, se posomora și mai tare, înlănțuindu-și copiii în așa fel încît să întruchipeze un tablou al durerii. Totuși privirea lui rămînea ageră și inspirația îi era încă întipărită pe frunte. Oricum, oricînd, Victor Hugo nu putea și nu trebuia să nu mai fie Victor Hugo. « Stătea înlemnit, nu scotea un cuvînt » — spun unii vizitatori. Alții l-au văzut, uneori, ridicîndu-se de pe scaun ; se ducea spre masa lui de lucru, și cu glas stins îl ruga pe Toto :

— Toto, adu-mi cerneala și pana.

Cînd vedea cerneala, Victor Hugo izbucnea în plîns. Înnegrea pagină după pagină, și, cu vocea întretăiată de suspine, își citea compunerile cîte unui prieten și-l întreba dacă-i place. Dacă nu-i plăcea, îl dădea afară : nu putea primi pe acei care nu știau să respecte sfînta lui durere. Se plîngea că Adèle nu vrea să-i mai asculte poeziile : lucru inexplicabil și dezgustător, acum cînd avea atît de mare nevoie să fie consolată. « Totul e pierdut ! Fiica mea e moartă, nevasta mea nu mai ascultă versurile Mele ! Durerea a transformat-o în Desiré Nisard ! ».

Léon Daudet spune că această tortură morală a fost lungă și că, mulți ani de aci încolo, ecoul acestei torturi va dăinui în strofe « ruisselantes de larmes et d'un désespoir au-delà du désespoir » . . . Dincolo, într-adevăr, și acest dincolo e în literatură. Această nenorocire era un bun și bogat filon literar care nu trebuia să rămînă neexploatat. Și este drept că, pînă atunci, îi lipsise lui Victor Hugo și lirei sale această coardă. Căci un mare poet trebuie să aibe multe coarde și să fie complex.

Deocamdată, Victor Hugo abia așteaptă să vină Juliette la Paris ca să-i citească poeziile și să-l înțeleagă. Pînă atunci se consola și se întrema, seara, cu bere, cu noile ediții ale operelor sale, cu prietenii din cenaclu și mai ales cu noile sale preocupări politice. Moartea Léopoldinei nu trebuia să-l împiedice să devină ministru, nici să se lase iubit (Adèle era prea tristă, Juliette îl obosise) de Thérèse Biard. De altfel, versuri în amintirea moartei continua să le scrie. Căci Victor Hugo știa să înșele, deodată, trei sau mai multe femei, fără a înșela nici una în parte — și să-și profaneze morții, fără a-i profana.

P. S. Se știe că Victor Hugo este apărat, în ultimul timp violent, avocațește violent. I se caută diferitele texte de legi literare care să-l justifice. De pildă : « Valoarea cuvîntului în sine », adică « interesul pur lexical ». Dar toată această încercare, cît de violentă, de a-l reabilita, nu dovedește

prin însăși violența ei, decît neputința mînioasă de a reabilita. Imensul bluff. Léon-Paul Fargue spune, de pildă, că Victor Hugo este întemeietorul poeziei moderne franceze, lucru care s-a mai scris de multe ori, dar care nu-i adevărat decît într-un fel ciudat : Hugo a construit un oribil și grotesc edificiu. Poezia modernă (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Valéry, etc.), i-a dărîmat edificiul, i-a luat doar cărămizile pentru temple mai elegante. Poetii moderni nu depind de Victor Hugo decît prin reacțiune, căci are probabil dreptate Ch. Maurras care spune că « Hugo reprezintă momentul de cădere al poeziei franceze ». Dacă Maurras se înșeală cînd afirmă că poezia modernă franceză nu este decît maladia Hugo devenită cronică, are iarăși dreptate cînd crede că V. Hugo este subjugat de tirania cuvintelor care trăiesc libere, desfrîdate, desfăcute de orice ordine, confuze și colorate. Cît despre ceea ce Paul Claudel numește « vîntul de vest » în poezia hugoliană și puterea de imaginație fructificată de acest « vînt de vest », nu e nimic de făcut decît să ne ferim de analogii și de acest « vînt de vest » care, dealtfel, în mod așa de caraghios l-a fructificat pe Paul Claudel însuși.

Iar ceilalți apărători, printre cari cel mai de seamă este d. Edouard Herriot, se folosesc de puncte de vedere străine de domeniul literaturii și al culturii, de care nu avem a ne ocupa.

Totuși, pentru cei care nu înțeleg argumentele literare, e de reamintit că cercetările antropologice au dus la rezultate care ne confirmă și pe această cale. S-a constatat, anume, că Victor Hugo nu avea dezvoltat peste măsură decît centrul facultăților verbale, *celelalte fiind sub-mijlocii*.

Cît despre pledoariile lui Bordeaux, Thibaudet și festivitatea de la Europe altădată. Ele nu înseamnă decît o îndîrjită voință a francezilor de a avea și ei un Goethe al lor, voință cu atît mai îndîrjită cu cît este însoțită de o amară căință.

IDEEA ROMÂNEASCĂ, nr. 2-4
iunie-august 1935, pag. 117-131.

II

MOTTO: « *On parle beaucoup, à Paris, d'un scandale déplorable* »,
Ziarul La Patrie din 6 iulie 1845,

3

LUDOVIC - FILIP

În săptămînile ce urmează morții Léopoldinei, Victor Hugo, plictisit de jalea din casă, fuge seara pe furiș să se întîlnească cu prietenii cheflii cu care bea bere sau, în alte seri, vizitează asiduul Tuileriile. Vocația lui poetică și cariera sa politică trebuiau cruțate. Un mare poet trebuie să

aibă liniște după cataclisme. Un mare om politic trebuie să-și înfrîngă durerile personale ca să fie folositor omenirii. Omul mare trebuie să-și întrețină « focul sacru spiritual », trebuie el însuși să fie « focul sacru spiritual ». Și acest foc sacru e întreținut cu ajutorul vestalelor.

Numai că Victor Hugo, săracul, era în criză de vestale. Adèle Hugo era încă prea întristată de moartea Léopoldinei și cam delăsase îngrijirea focului sacru hugolian. Juliette Drouet, ea însăși prea emoționată de recenta întâmplare și cuprinsă de rele presimțiri — și, poate, îmbătrînită — nu mai avea răbdare să asculte lungile și arzătoare-i tirade.

În iarna lui 1843 și în 1844, Victor Hugo cultivă prietenia lui Ludovic-Filip. Îl vizitează. Se farmecă reciproc. Ludovic-Filip admira pe Victor Hugo pentru că, fără să priceapă poezia, avea prejudecata artelor, și mai ales pentru că avea impresia că lingușirile lui Hugo sînt admirative. Dealtfel, Victor Hugo îl admira într-adevăr, căci avea admirația și exaltarea facilă (după cum bine se știe). Mărturisea, prin luminozitatea figurii, prin ceva evident scris în ochii lui geniali, poetici, fericirea de a fi în tovărășia Regelui. Victor Hugo, plebeu de origine, se simțea înălțat pînă la cer, înnobilit. Iar Ludovic-Filip, în care lumea vedea « une poire » și un burghes cu umbreluță, se simțea, în oglinda ochilor hugolien, rege și majestate.

De admirația unor poeți, unor oameni ca Hugo avea nevoie bietul rege, ca să nu mai facă figură prea tristă în luptele obositoare cu miniștri mai puternici, mai orgolioși decît el.

Și Ludovic-Filip și Victor erau satisfăcuți. Cînd venea uneori acasă sau la Juliette, Victor Hugo povestea tot ce-i povestise regele: călătoria lui în Anglia, cum a fost primit de poporul englez; ce-a spus despre Guizot în prezența ministrului de interne; ce spirite s-au mai făcut, etc. . . . Cînd nu-l mai asculta nimeni, Victor Hugo le povestea în scris (vezi *Choses vues*, *Actes et paroles*, Victor Hugo raconte).

De multe ori aveau loc scene de mărturisiri emoționante. Într-o seară, Ludovic-Filip, cu o înfățișare necăjită, într-un foarte simplu costum de interior, îl conduce pe poet într-un salonaș și « lui montrant un grand canapé de tapisserie ou sont figurés des perroquets dans des médaillons » (conf. *Choses vues*) îi spune, prietenos și amărît:

— « Să ne așezăm în colțul acesta ». Și luîndu-i mîna — gest care pe Victor Hugo îl măgulește pînă la lacrimi, pînă la o înduioșare stîngace și stupidă, pînă la o irezistibilă nevoie de a rîde, de a sări — îi încredințează, amarnic: « Of ! sînt judecat rău. . . Se zice despre mine că sînt un sforar. . . un trădător. . . Thiers mi-a spus că sînt mîndru. . . I-am răspuns: Nu sînt. . . Ți-o dovedește faptul că te las să mi-o spui ». Îi face apoi alte confidențe despre Guizot. Îl regretă pe Casimir Pèrier, mort, care fusese un așa de bun ministru și un om așa de politicos !

Toate lucrurile astea Victor Hugo le notează, ca posteritatea să fie martora postumă a convorbirilor sale cu o Majestate.

Aceste mici întâmplări și confidențe, acest rege arătat lui cam în izmene, îl fac pe Victor Hugo să devină un fervent regalist — după cum faptul că-l surprinsese, odinioară, pe Chateaubriand spălându-se pe dinți, îl făcuse să-l admire mult și definitiv pe poetul preromantic.

Victor Hugo vorbea și nu vorbea prea mult în fața regelui. Ba aud că vorbea chiar extrem de puțin, sau aproape deloc. Altminteri nu ar fi uitat să ne dea mostrele discursurilor sale ținute regelui.

În seara aceea, totuși, încălzit de confidențele regești, dacă ne putem exprima astfel, încălzit deasemeni de unele promisiuni smulse (mai mult sau mai puțin precise) că va fi *pair* sau, cine știe, dacă va fi cuminte, ministru chiar, vreodată, a avut glasul să exclame:

— « Sire, Dumnezeu are nevoie de Majestatea Voastră ». Apoi: « Sîn-teți mîna Providenței ! » — și în variantă, cerînd totodată voie regelui să-i îndrepte acul de la cravata albă: « Omul pe care l-a ales Providența ! »

Ludovic-Filip a fost foarte mișcat — deși știa mai bine decît Victor Hugo în ce măsură este el omul Providenței — și l-a lăsat să stea pînă la ora 3 dimineața. Nu știu ce-și vor fi vorbit. Nu este nicăieri consemnat. Avem motive să credem că nici nu prea și-au mai vorbit. Au jucat două sau trei partide de șah — la care Hugo, bun curtean, s-a lăsat învins. Ludovic-Filip i s-a mai plîns între timp, i-a făcut confidențe și despre d-na de Genlis, preceptoarea sa pe care a iubit-o; despre mulțumirile sale mici și despre cîteva actuale mari nemulțumiri — și căsca din ce în ce mai des, cu o gură din ce în ce mai mare. La un moment dat regele a adormit în fotoliu. Acest somn, Victor Hugo l-a respectat, cu deferență. Eu m-aș fi strîmbat în fața unui Rege adormit. Dar Victor Hugo era prea conștient ca să se strîmbe. El știa că Monarhia franceză este simbolizată și reprezentată prin Ludovic-Filip, și că de ea nu trebui să rîzi nici cînd doarme. Și că nu trebuie s-o trădezi, s-o desconsideri nici în somn, căci somnul regelui este însuși somnul națiunii, somnul regenerator de forțe al Franței. Regele doarme, Franța doarme. Respectînd somnul regelui, respecti somnul Franței și sursele ei biologice. Dar, într-un tîrziu, regele s-a trezit — căci s-a lovit de marginea de lemn a fotoliului — dar nu s-a trezit și Franța. (Franța se va trezi ea, mai tîrziu, singură, pe la 1848).

Uitîndu-se în dreapta și în stînga, uimit după somn, regele a spus: — « Vai, domule Hugo, irată-mă, te rog ! Cum am adormit ! Să nu crezi că din cauza conversației dumitale. . . »

— « A, Sire ! », răspunse înclinîndu-se Imensul poet romantic, « cînd un om poartă țara pe umerii săi, este explicabil să fie obosit chiar cînd

stă locului, într-un fotoliu. Dealtfel, am avut onoarea să veghez, Sire, somnul Vostru, al Patriei somn ».

Regele a sunat servitorii să conducă poetul. Servitorii sforăiau de mult și n-auzeau. Regele, luînd o luminare, conduse pe Victor Hugo pe scările Palatului, prin curte, și-i deschise singur poarta Tuileriilor (fără să trezească sentinela), numai ca să facă o anecdotă istorică. Și într-adevăr, anecdota a prins și place foarte mult și astăzi, de vreme ce Hugo însuși, și toți biografiile sau comentatorii lui întâmplători, citează această întîmplare ilustră . . .

. . . Dar, în afară de această curte pe care o face Palatului, de dineurile din lumea nobilă, la care ține cu orice preț să asiste (Adèle Hugo, în doliu, nu participă), de amorul mult prea învechit cu Juliette, de gloria literară care mergea liniștit pe ascendentul ei drum, în afară de articolele care se scriu și pe care și el le scrie despre sine, în afară de dificultățile pe care le face la numirea în Academie a lui Sainte-Beuve sau la recepția lui Saint-Marc Girardin, viața lui Victor Hugo este monotonă. Avea nevoie de pasiuni noi. Și fiindcă lui Victor Hugo nici cerul, nici oamenii nu i-au refuzat vreodată ceva, pasiunea pe care acesta o reclamă, îi va fi servită . . . în capitolul următor.

IV

MOTTO: « *Le poète s'en va dans les champs* », -

LES CONTEMPLATIONS,

În această primăvară, Victor Hugo este foarte îndurerat. Adèle Hugo nu își revine. E atît de absorbită încă de moartea Léopoldinei, încît nu mai are pentru Victor decît un fel de dragoste eterată și indulgentă. Versurile pe care le face Victor, planurile literare pe care le expune, Adèle le primește cun un zîmbet melancolic și iertător. Victor Hugo se simțea, în fața acestui zîmbet, copil și caraghios.

La rîndul ei, Juliette se zbîrcește. Inima ei este veșnic tînără, dar ce să facă poetul cu goala tinerețe a inimii unei femei? Ca și cum viața nu ar fi și așa destul de tristă — iată o nouă nenorocire care o împiedică și mai tare pe Adèle să fie atentă cu poetul : moare tatăl acesteia, Pierre Foucher.

Era primăvară. Adèle avea o umoare sumbră. Victor Hugo nu mai avea cu cine să schimbe o vorbă liniștită în casă. Adèle scria unui prieten, lui Victor Pavie, că a avut : « un grand abattement de découragement. Mon boulet s'est alourdi. Il faut lever les yeux en haut, c'est ce que je m'efforce de faire ».

Și ridicînd ochii spre cer, nu-l mai putea vedea pe Victor Hugo.

Zadarnic încerca Victor Hugo s-o convingă că viața trebuie să biruiască moartea; că păsările însele rîd printre morminte și că oamenii sînt ca păsările; că mormîntul trebuie să hohotească de rîs. Adèle nu făcea decît să surîdă blînd de aceste șotii, chiar cînd Victor Hugo le puneă în versuri sau erau puse de mai înainte, din 1835 de pildă (*Les oiseaux*) pentru a preîntîmpina orice eventualitate.

Din punctul de vedere al amintirii sfinte pe care Hugo trebuia s-o păstreze moartei, avusese, cum știm, grijă: durerea lui imensă, covîrșitoare, oficială, era cîntată încă din 1843, în cîteva sute de versuri dateate pînă în 1851 și mai tîrziu.

Într-o zi din aprilie, cînd firmamentul era tot plin de lumină, cînd tot era bucurie, puritate, speranță, fericire, bunătate, Victor Hugo se plimba prin împrejurimile Parisului. Totul era plin de sevă, de ramuri verzi, de viață, de sgomot. Ce-o fi avînd fluturile? Ce-o fi avînd greierele? — se întreba Victor Hugo.

Se părea că un vesel refren era cîntat de întreaga natură, un cîntec care se înălța și devenea rugăciune. Erau puișori de găină pe lîngă case — care îl înduioșau pînă la lacrimi; bătea un vînt de primăvară — care citea cuiwa invizibil o pagină din marea epopee a creațiunii; pasărea vorbea parfumului; floarea șușotea razei de soare; era cald în cuiburi, azurul găsea pămîntul frumos. Și pretutindenii numai culoare, lumină — o strălucire orbitoare care spunea lui Dumnezeu: Amor! ! Amor! ! Amor! ! Amor! ! și cerul, ca o imensă ureche, asculta această cîntare.

Cum să nu audă și Victor Hugo? Cum să nu participe și Victor Hugo — el, umil ascultător al vocii divine, el, umil admirator al Naturii, sublima creație a lui Dumnezeu — cum să nu asculte îndemnul grav al Firii?

Iată motivele pentru care Victor Hugo nu era singur în plimbarea lui poetică. El se plimba cu Thérèse Biard.

Cine era Thérèse Biard?

Thérèse Biard era soția lui François-Auguste Biard.

Cine era François-Auguste Biard?

François-Auguste Biard era un pictor foarte popular. Se născuse în 1800 — și era prin urmare cu doi ani mai în vîrstă decît Victor Hugo, născut în 1802 (« Quand ce siècle avait deux ans ! »). Thérèse Biard îl prefera pe Victor Hugo nu numai pentru că era mai tînăr, dar și pentru marile lui calități sufletești, morale și intelectuale. Victor Hugo era, cum se știe, mult cuprins de milă pentru femei: « O, n'insultez jamais une femme qui tombe » — era vorba pe care o repeta cu plăcere, adesea.

Încolo, gloria fiecăruia era de egală calitate. François Auguste Biard pictor caricaturist și grotesc, era prețuit de marile mase ale plebei pariziene (acea plebe mic burgheză, obraznică și — de totdeauna — atît de

grosolană și limitată), iar Victor Hugo era prețuit de toată lumea semi-cultă, informă, care constituia publicul romanticilor. E. Faguet, în *Propos littéraires* și în altă parte, arată cum Hugo, moralist de locuri comune, constituia îndreptarul unic, criteriul ultim de înțelepciune și de conduită al unui public care iubea în el tocmai această aureolare, această consacrare a platitudinilor. Platitudini, da, — dar platitudini în culori !

Care era însă avantajul lui Victor Hugo față de François Auguste Biard ?

Biard era un om mai inteligent decât Victor Hugo. Călătorise de asemeni foarte mult, ca profesor de desen al elevilor Marinei, pe un vas de școală, apoi singur — ca să-și caute subiecte, la Polul Nord și în America de Sud — și învățase să nu prea considere oamenii, moravurile și decorurile. Nici nu-i disprețuia însă de la o altitudine prea înaltă, ci șarjă doar, caricaturiza toate lucrurile omenști, ca și cum toate lucrurile omenști nu ar fi, așa cum sînt, caricaturi de-a gata. În orice caz, este interesant și lăudabil un pictor care, călătorind în toată lumea (i se zicea « jidovul rătăcitor » al paletei), la toate latitudinile, nu găsește nimic sublim — ci totul cu desăvîrșire ridicul, grotesc, grosolan — adică omenesc.

În ceea ce mă privește personal — deși părerea unui ins nu poate interesa pe nimeni acum, în aceste vremuri colective — sînt cu această poziție, de perfect acord. În ceea ce privește însăși calitatea inferioară a picturii lui Biard, declar că nu mă supără prea mult, cum nu ar trebui să ne supere nici lumea asta care furnizează neapărat material de proastă calitate tuturor operelor de artă ale umanității. Cînd își bate joc, spre exemplu, de teme ca *Sacrifice de la veuve d'un brahmine* (tablou datat 1838) sau *Tribu arabe surprise par le Simoun* (1835) sau *Hospitalité sous une tente de lapons* (1841) ș.a.m.d., — François Auguste Biard, care rîde de sacrificiu, de ospitalitate, de dezastre, dovedește o forță morală puțin comună, de care Victor Hugo nu era capabil. Cum vedeți, prin urmare, Biard era polul opus marelui poet romantic.

Pe cît era Victor Hugo de idealist, de optimist, de grav, de solemn în toate (ceea ce îmi place pînă la rîs cu lacrimi în Victor Hugo este hotărît această solemnitate, această luare în serios a tuturor lucrurilor !), de dramatic și moral — mai cu seamă de moral și umanitarist și crezînd în progresul omenirii, în știință, în viața socială, în divinul din om și alte bomboane de soiul acestora — pe atît François Auguste Biard era de sceptic și acru. Căci devenise, pe lîngă urît, și foarte acru. Era slab, înalt, puțin cam chel și sceptic față de elanurile arzătoare ale nevastei sale. După excursia familiei Biard la polul Nord, mai ales, Thérèse se întorsese — surprinzător — extrem de aprinsă, iar François Auguste Biard și mai glacial, din ce în ce mai glacial. Cum Auguste Biard era un ins lucid, găsea ridicole oftaturile ei amoroase ; cum era caricaturist, găsea exagerate

elanurile pasionale ale femeii sale. Căci, privind mai atent, oricărei minuni statutare omenești — dacă ești deștept și caricaturist — îi descoperi adevăratul sens de ridicol și de diform: păr, rotunjimi peste alte rotunjimi, sub alte rotunjimi — ca o statuie indiană; sudoare la frunte și în locurile cele mai amoroase; picioarele, butuci tăiați în cinci la vîrf, vîrf care se mișcă în cinci. Evident, Auguste Biard, mai mult decît oricare altul (ceea ce e de așteptat) suferea de faptul că privea lumea cu un ochi rău și caricatural. De fapt, lucrul acesta — care la început fusese un joc, un joc rău — devenise o boală, un viciu de care nu se mai putea vindeca. Și amărăciunea lui era cu atît mai stranie, cu cît tablourile și desenele lui erau vesele, amuzau — și Biard devenise, prin profesiune și personalitate oficializată, un tip vesel și care amuză. Devenise un glumeț forțat. Și pe măsură ce gluma lui devenea mai obligatorie, inima îi era tot mai acră și figura tot mai lungă.

Într-adevăr, lumea îi constituie o personalitate care, pînă la urmă, te strînge în chingi, te sufocă, te sugrumă. Auguste Biard a mai încercat să facă și unele tablouri serioase: i-a fost imposibil să aibă oarecare succes cu ele. Lumea credea că și acelea sînt glume. Auguste Biard apucase pe un drum greșit poate (adică nefavorabil pentru el) și era nevoit să-și urmeze drumul. Totul nu depinde, în viața asta, decît de primul pas pe care îl faci. Primul pas îți dă toată personalitatea viitoare. Nu ți se dă voie să vii îndărăt și să o ieși prin altă parte. Lumea are nevoie să te cuprindă, pentru totdeauna, într-o definiție simplă, scurtă și definitivă, asupra căreia niciodată să nu revină. Iar insul este obligat să se conformeze propriei sale definițiuni. Uneori îi place. Alteori se sufocă. Lui Victor Hugo definiția despre el îi plăcea. Pe Auguste Biard îl sufoca. Și era natural. Era o definiție mai puțin favorabilă, pentru buna situație și îngrășare, aceea de grotesc decît aceea de dantesc, de grav, de solemn, de important.

Dar la François Auguste Biard, lucrul cel mai profund trist, era dramatica răzbnare a lumii: viziunea lui satirică a lumii, *întoarsă împotriva lui însuși*, îl urmărea pînă în viața cea mai intimă. Thérèse Biard, născută Léonie D'Aunet, tînără de altfel și foarte blondă, nu putea să-l mai ia în serios pe Biard. Rîdea de el. Ceea ce era irezistibil la acest Biard erau, printre altele, cele cinci fire de păr din creștetul capului, care nu se puteau pieptăna pentru nimic în lume.

Cînd se pieptăna, dimineața, Biard înjura și urla pentru că nu-i stau cele cinci fire de păr, iar Thérèse rîdea blond, în pat, cu un rîs gras ca al copiilor. De cîte ori nu și-a smuls Biard cele cinci fire de păr — care-i creșteau însă la loc, ca printr-un blestem. Aceste cinci fire de păr erau tocmai din acele puține fire rămase vii în cap; celelalte căzuseră de mult ca frunzele toamna.

Cum putea oare să fie asemănat Victor Hugo, marele, imensul, seriosul, solemnul poet, dramaturg și filozof — cu acel comic? Ce contrast între ei ! Într-adevăr, Victor Hugo era vesel, Biard trist ; Victor Hugo era dramatic, Biard era bufon ; Victor Hugo avea niște ochi plini de foc, de pasiune și de genialitate — Biard avea ochii melancolici și stinși ; Victor Hugo vorbea sigur de el, și mult, și despre toate ; avea în cap un păr abundent, o coamă de leu, foarte lirică — nu avea încă barbă, dar se știa că o va avea. Și de altfel, era așa de majestuos, așa de impunător, așa de seducător, încă era ca și cum ar fi avut barbă. Pe când Biard, chiar dacă ar fi avut barbă, ar fi fost ca și cum nu ar fi avut-o.

Victor Hugo, în schimb era un om extrem de serios și de o autoritate morală incostabilă. Victor Hugo, el, intrase în lume cu pasul drept. Încă de când avea douăzeci și opt de ani trecea drept genial. Geniile sînt niște inși extrem de serioși, extrem de concentrați, extrem de obsedați. Ei din țințar fac armăsar. Aceasta se numește putere de creație. Iar inteligențele negative — care știu să refacă din armăsar țințarul — nu pot niciodată să aibe succes. Cum să fie prețuiți, cînd ei nu prețuiesc nimic? Cum să nu fie luați în deridere cînd ei înșiși iau totul în deridere? Victor Hugo avea această forță atît de omenească de a crede în « toate chestiunile care i se prezentau » (spunea el în *Actes et paroles*) : independența națională, libertate individuală, libertate de conștiință, libertatea de gîndire, libertate de expresie, libertatea presei și a tribunei, problema căsătoriei și a femeii, a educației și a copilului, problema muncii și a salariului, dreptul patriei cu privire la deportație, dreptul vieții cu ocazia reformei codului, magistratura reformată, juriul mărit, armată europeană, armată națională, granițe, lipsă de granițe, monarhie, imperiu, republică, frumusețea datoriei care se impune, istmurile tăiate, niciun obstacol niciunui progres, ideile circulînd libere în univers, toți scriitorii romantici, cu excepția celor numiți de el, miniștri, pairi, viconți, membri ai Academiei franceze, operele lui Hugo învățate pe din afară în școli (cam obositor, dar hm !) etc.

În fața tuturor acestor minunate idealuri, pe care Victor Hugo le recita în această zi de aprilie, Thérèse Biard era copleșită. Ce meschin era soțul ei, grotescul, paiața de Auguste (ce nume predestinat !), în fața nobilului suflet al marelui poet romantic. Iubea în el altruismul, vocea lui puternică de tenor, lucrurile frumoase pe care le spunea despre el însuși cu atîta modestie, dar cu atîta conștiință clară de sine. « Il n'est pas d'opinion que le poète n'ait fêtée, et toutes peuvent lui sourire », a zis Charles Maurras. Da ! toate au încălzit nobilu-i suflet ; pentru toate s-a aprins larga, generoasa lui inimă.

Au întîlnit un cîmp plin de flori. S-au așezat printre ele — și dregîndu-și vocea, dîndu-i timbrul care cîștigase și pe Adèle și pe Juliette —

Victor Hugo a început să cînte natura. Thérèse era uimită și încîntată de dragostea cu care știa Victor Hugo să vorbească cu florile. Și cu ce oroare se gîdea la ironia rece, inumană, și la comicăriile lui Auguste. Victor Hugo recita așa de frumos :

— « O coteaux, o sillons, souffles, soupirs, haleines ! » . . . cînd, deodată, o piatră zbură în capul poetului.

— « Aïe ! » strigă el. Și întorcîndu-se, văzu o ceată de copii între 6 și 9 ani cu praștii, după copaci, la 10 metri ; încă o piatră zbură în scăfîrlia poetului — și înainte ca Victor Hugo să spună ceva, unul din mucoși, umflîndu-se, ridicînd capul și mîngîindu-și imaginara viitoare barbă hugoliană, recită, imitîndu-l pe poet : « Pan ! Pan !! Pan ! ! ! ».

Victor Hugo, adînc insultat, fuge să-i prindă. Copiii se urcă în pomi. Victor Hugo încearcă să se cațare după ei. Dar îl lovesc în cap ramuri, picioare goale, pietricele din buzunare și fructe.

— « Nu știți cine sînt ! » — le strigă bietul poet. « Eu sînt Victor Hugo, membru al Academiei Franceze. Eu am scris despre voi, despre gingășia voastră, iubiți copii — și așa mă răsplățiți, cutre nemernice ? ? »

Dar copilașii nu se sinchisiră. Victor Hugo se rostogoli din copac ca scroafa. Îl întovărășiră hohote de rîs și « fructe ».

Imposibil să-ți menții demnitatea de poet. Poetul este ca un zeu. Thérèse Biard, văzînd această scenă, avea impresia că vede un nou tablou de Auguste Biard — dar dinamic, de data aceasta. Thérèse prefera dinamismul.

Victor Hugo, puțin neplăcut atins de proiectile și de situație, surîse Thérèsei, ca să pară mărinimos. Și într-adevăr, îi păru mărinimos, cu zîmbetul lui iertător, suav și suferind, de martir. Își șterse puțin hainele și le îndreptă, o luă pe Thérèse de braț. Thérèse îl sărută pe frunte : — « O, nobilul meu erou ! », îi zise.

Dar copiii, nemiloși, din pom, scot chicote și strigă :

— « Pup-o, pup-o, măi ! »

Victor Hugo se întoarce încă odată spre ei, adunîndu-și toată autoritatea :

— « Nu vă e rușine, mucoșilor ! »

Dar o nouă piatră îl lovi în nas. Atunci, făcînd haz de necaz, marele poet romantic se reîntoarce, cu nasul în vînt, către Thérèse :

— « Copilași naivi ! »

Dar îngeașii îl împrășcară cu alte cuvinte care nu se pot scrie aici și care deșteptară naturale pofte poetului și Thérèsei ; dar le era frică de copiii care descoperă orice ascunzătoare . . .

În foarte scurtă vreme, Thérèse nu mai fu simpla admiratoare platonice a poetului. Douăzeci și patru de ore de amor au fost povestite, poetic și îndelung, de Victor Hugo în *La fête chez Thérèse*. Acest poem face parte

din *Les Contemplations*, din ciclul *Autrefois* (1830—1843). Poemul este datat « aprilie 184. . . » Știu toți aproximativii cunoscători de literatură franceză acest clasic fapt: *Autrefois* (1830—1843) este ciclul scris înainte de moartea Léopoldinei (septembrie 1843). După septembrie 1843 este scris ciclul *Aujourd'hui* (1843—1855), — un ciclu mai funebru decât însoțitul prim ciclu, căci, după moartea Léopoldinei, Hugo mărturisește poetic că e alt om, că nu se mai poate bucura, că viața lui este despărțită de o prăpastie, în două. În realitate, poemul a fost scris în aprilie 1845, deci în același timp cu poemele scrise în *Aujourd'hui*. Lucrul acesta este cu atât mai clar cu cât e știut că pe Thérèse nu a cunoscut-o decât abia în primăvara anului 1844, lucru ce îl spun, în unanimitate, toți nepricopsiții de hugoliști și biografi ai grozavului poet francez. Ceea ce este perfect demn de crezare. Și ei înșiși o spun conform unor anale ale poliției (conf. A. Asseline), — al căror rost în aceste întâmplări, cititorul român îl va vedea mai încolo.

Thérèse organiza baluri mascate acasă, în parc, în lipsa soțului (vezi *La fête chez Thérèse*). La aceste baluri participau — spune versificat Victor Hugo — perechi-perechi de amorezați deghizați în arlechini, colombine, pierrots, polichinelles, marchize, abați.

Comedia începe pe iarbă verde, sub frunzele crude ale primăverii, în plină zi: « sur leurs gorges blanches/Les actrices sentaient errer l'ombre des branches », și se termina târziu, sub un cer cu albastră lună: « Chacun se dispersa sous les profonds feuillages,/Les folles en riant entraînerent les sages,/L'amante s'en alla dans l'ombre avec l'amant ».

Singur, sosind întâmplător după miezul nopții, François-Auguste Biard, acru și trouble-fête prin aleile luminate argintiu și albastru de lună, roși-atec de lampioanele ce se legănau prinse de ramuri, nu mai găsi decât măști, mănuși și evantalii — și prin aer, pe băncile goale, cu mirosul de pudră, de vin, de parfum, de femei, se îmbina parcă și amintirea sonoră a cîntecelor și a hohotelor de ris. . . Sub lampioane, mesele de lemn erau pline de pahare răsturnate, de oglinjoare, de cutii de pudră ude de vin.

Musafirii erau risipiți prin boschete. Se așează pe o bancă, neavenit, cu o mănușă în mână. Decorul încerca să-l accepte ca pe o nouă mască — el, singurul nemascat în acest bal mascat. Luna îi scotea în relief nasul lung. — « Iar și-a făcut nevastă-mea de cap ! — oftă bietul Auguste, acru, pe cînd figura lungă încă i se lungea, i se lungea. . .

Pentru că avea imaginația deformată și pentru că era, după expresia unui critic, « condamné à la plaisanterie forcée à perpétuité », i se părea că fața rotundă a lunii rîdea de el și că propria lui umbră îi scotea limba.

Din boschete se auzeau râsete înfundate și gemete semnificative. «Thérèse!... Cu cine e Thérèse?» — sări drept în picioare Auguste. Cu o lanternă în mână, începu să cotrobăiască prin boschete.

Descoperi doi: o marchiză răsturnată, oftînd și transpirînd sub pudră, cu o gură strîmbată, cu fusta cu volane ridicată pînă la umeri se sbătea sub îmbrățișarea unui Pierrot gras, fără pantaloni (pantalonii erau agățați de o ramură) și pe ale cărui fese, durdulii, feminine, se odihnea, o petală de trandafir.

Lumina lanternei îi supără. Marchiza țipă și puse mîna la ochi. Auguste Biard întoarse capul, și înroșindu-se, se scuză: «Iertați-mă... sînt un soț gelos...». Pierrot-ul gras, roșu și vesel, fără a se desface, îi hohoti în față și-l îndemnă să se spînzure. Apoi, fără să mai aștepte invitația, continuă.

Intimidat, Auguste plecă. Din alt tufiș, apărea un braț alb de femeie, destinzîndu-se cu o lentă coborîre de pasăre.

Auguste nu mai îndrăzni să deranjeze. Se hotărî să aștepte. Se așeză pe o bancă, galben sub lună. Făcu eforturi să se concentreze asupra ideii viitorului său tablou comic: *Don Pedro II, Împăratul Braziliei, în luptă cu cîinii..*

... Dar amorezii începură, cîte doi, să iasă din boschete. Ieși un ins deghizat în abate violet (care era chiar, de fapt, episcop, Monseigneur-ul S...) și o verișoară a domnului Thiers, doamnă de onoare de la Curte. Cum nu mai aveau măști, Auguste o recunoscă pe doamnă. Se gîndi că este amfitrion și că trebuie să-i întîmpine, ca pe musafiri de marcă. Se îndreptă spre ei și, lung cum era, se înclină adînc în fața perechii oboșite și cu vestimentele mototolite: «Madame»... — și sărută mîna doamnei, umedă de iarbă și murdară de pămînt.

Doamna făcu prezentări.

«Monsieur Auguste Biard — Monseigneur S.» Monseigneur-ul S. în abate violet de fantezie, uitase să se încheie în față și, ținîndu-și cu o mînă pantalonii, cu dreapta binecuvîntă pe Auguste Biard. Aplecîndu-se să primească binecuvîntarea, Auguste zări pantalonii scurți ai abatelui, desfăcuți sub mîna care căuta să acopere dezastrul.

Dar, din fundul aleii, se auziră râsetele clare ale Thérèsei. Biard ridică capul. Se desfăcea din umbră, apropiindu-se, silueta subțire a Thérèsei. Era costumată în ducesă, — secol XVIII. Nu era singură.

Alergă, nebun de gelozie, cu pumnul ridicat către tovarășul ei. Thérèse îl opri la doi pași:

— Domnule Victor Hugo, spuse ea omului deghizat în Napoleon I, care o întovărășea — iată-l pe soțul meu, Auguste Biard.

Auguste Biard se intimidă și lăsă pumnul jos. Thérèse era surizătoare, liniștită, ochii îi străluceau la lumina lunii și costumul de ducesă îi stătea

minunat. Observându-l, izbucni în râs: «Totdeauna glumeț, Auguste. Totdeauna glumeț!»

Victor Hugo luă cuvîntul:

— Domnule Biard, îți întind mîna. Iubesc gluma. Iubesc și caricatura. Caricatura are ceva dramatic în ea, pentru că aliază comicul cu tragicul. Orice tragedie trebuie să cuprindă comedia. Rîsul și plînsul trebuie să-și dea mîna, pentru a realiza drama. Drama este mai adevărată decît tragedia, în măsura în care, întotdeauna, extremele se cuprind în același aliaj. Rîsului homeric trebuie să i se opună orbirea lui Oedip; bufonul shakespearian se echilibrează, la rîndu-i, în Hamlet. Iubesc în d-ta pictorul. Să nu crezi că între pictură și poezie este o diferență esențială. D-ta exprimi prin culori ceea ce muzica spune prin sunete; ceea ce poezia spune prin imagini; ceea ce sculptura spune prin forme; ceea ce religia spune prin extaz; ceea ce magia spune prin descîntece; ceea ce stelele spun prin lumină; generalii prin mișcări de trupe; valorile prin flux și reflux; focul prin flăcări; legiuitorul prin cod; piatra prin piatră; copacii prin copaci; vîntul prin vînt. Toți — artiști, muzicanți, poeți, revoluționari, filozofi, savanți, haiduci, miniștri, călugări, ofițeri, marinari, paricizi, incendiatori, călăi, demi-mondene, samsari, librari, spanioli — ne străduim să realizăm progresul spiritual indefinit al omenirii și să comunim cu divinul.

Auguste Biard privi cu multă curiozitate pe M. Victor Hugo, de curînd pair de Franța, de mai de mult membru al Academiei Franceze.

— Domnule Victor Hugo, permiteți-mi să vă atrag atenția că v-ați pus cravata la spate.

— Mulțumesc, domnule, răspunse marele poet. Mă scuzați două minute — și plecă să-și îndrepte cravata.

Augustin Biard întrebă pe Thérèse, care sta cu ochii în jos, modestă:

— Unde ai fost cu Victor Hugo? Ce-ați făcut împreună?

Thérèse își ridică fața. Avea ochii umezi. Plină de extaz, strîngînd mîinile și întinzîndu-le apoi spre Biard, îi zise:

— Auguste, nu mă certa. A fost așa de frumos ce mi-a vorbit!...

IDEEA ROMÂNEASCĂ, nr. 5-10
1935/1936 p. 231—246.



Eugen Ionescu și Victor Hugo



LE GRAND CHEMIN DE LA POSTÉRITÉ, fragment dintr-o caricatură romantică: în frunte, Victor Hugo, călare pe hipogrif

Cea mai « voluminoasă » scriere românească a lui Eugen Ionescu este astăzi încă aproape necunoscută. Este vorba de cele aproximativ 60 de pagini care au apărut sub titlul *Victor Hugo* (Critice) în *Ideea românească* nr. 2-4 și 5-10 din 1935/1936, constituind prima parte a unei pseudo-« biografii » (din cite știm, niciodată terminată) în care erau povestite evenimente, mai mult sau mai puțin senzaționale, din primii 44 de ani (1802-1846) de viață al scriitorului francez.

Scrierea era anunțată ca volum în lucru de *Facla*¹ lui Ion Vinea, revistă la care, în 1935, Eugen Ionescu colabora cu destulă regularitate.

Cu toată fama de « capricios » (în cel mai bun caz) de care se bucura Eugen Ionescu, mai cu seamă după apariția lui *Nu*, subiectul ales de tinărul și nonconfor-

mistul critic ne surprinde: de ce, la urma urmei, o biografie, și încă una despre Victor Hugo?

Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo, continua de fapt o atitudine polemică față de genul biografiei cărula, într-o recenzie la *Viața lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu apărută în *Azi* nr. 3/1932, Eugen Ionescu îi reproșa, între altele, că n-ar putea să evite o învențită « romanțare »; că, angrenată în căutarea datelor precise și a gesturilor semnificative ale unui autor, ar deveni neadevărată « spiritualicește ». Biografiei i-ar lipsi, prin urmare, atât « imaginarul » — singurul drum către esența unei personalități, cât și obiectivitatea — apropierea dintre biograf și autor devenind sursa « romanțării »; în sfârșit, biografia ar falsifica chiar înțelegerea unui scriitor, nevăzând în el un generator inefabil de literatură, ci un produs al *livrescului*.

În consecință, Eugen Ionescu procedează în *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo* invers decât majoritatea biografiiilor: își alege un autor pe care îl detestă — și ca viață și ca literatură — și comite o pseudo-biografie « imaginară » — dar, în locul unelă edulcorate, apologetice, justificative, compasionale, una acidă, caricaturală, incriminatorie, ironică — chiar sarcastică.

Interesul acestei scrieri stă așadar tocmai în polemismul ei, în capacitatea de a răsturna faptele consemnate istoric, în patima autorului îndreptată împotriva autorului « ales »; toate acestea fac la un loc un « negativ » al biografiei, un fel de negație « practică » a spiritului și tendințelor ce guvernează de obicei o scriere din acest gen. De fapt « biografia » văzută și realizată astfel de Eugen Ionescu,

¹ *Facla* din 30 noiembrie 1935 o anunță cu titlu provizoriu: *Victor Hugo sau Geniu, amor, nebulie și moarte sau Viața solemnă și ridicolă a lui Victor Hugo*. Tot *Facla* din 7 februarie 1936, puțin timp înainte ca Eugen Ionescu să devină, pentru aproape un an, cronicarul literar al revistei, anunță *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo*, cu precizarea că trei sferturi din numărul de pagini al proiectatului volum vor fi dedicate « agoniei » lui Victor Hugo. În sfârșit, în aceeași revistă (nr. din 9 iulie 1936) sînt anunțate următoarele: « Eugen Ionescu, colaboratorul nostru, profesor de limba franceză la Cernavodă . . . lucrează la *Viața și moartea lui Victor Hugo*. Dacă autorul *Mizerabililor* n-ar fi nemuritor, l-ar fi putut ucide (!) eminentul critic; așa însă, bietul Ahasverus va scăpa neatinș . . . » Oprită aici, publicarea *Vieții lui Victor Hugo* nu ne-a mai oferit posibilitatea de a constata cum Eugen Ionescu înscena agonia poetului. Am fi ajuns poate la anticiparea destinului tragic ale unor personaje din teatrul de mal tirziu!

cădea în extrema cealaltă. Și este prea vizibilă plăcerea de a ridiculiza și de a face să explodeze fie criteriile genului, fie gloria lui Hugo, pentru a ne imagina că Eugen Ionescu voia să dea un exemplu de « obiectivitate ». Jocul său amesteca seriozitatea unor obiecții, viziunea sa atât de particulară asupra literaturii și criticii în genere, cu plăcerea de a se amuza. De aci și originalitatea acestei scrieri, cel puțin în literatura română, scriere ce reprezintă o vocație literară neobișnuită — care a și avut parte de un destin neobișnuit.

Putem privi și alegerea « eroului » din mai multe unghiuri, indicate de obsesiile și idiosincraziile lui Eugen Ionescu.

Mai întâi, Victor Hugo-ul ionescian nu este un « caz » ci un prototip. Prototipul autorului — autoritate, care, declarat geniu încă din viață, profet și a toate știutor, a tiranizat viața literară contemporană lui, a produs un mit al autorului total, și, datorită adulației și succesului său nemăsurat, s-a instalat cu drepturi divine de posesor al adevărilor ultime nu numai în literatură, ci și în teatru, filozofie, morală, politică, etc. etc.

Cum însăși ideea de autoritate absolută irită și indignează pe autorul lui *Nu*, e lesne de înțeles reacția sa, care, așa cum se înțelege, e una ce are drept scop detronarea tipului de autor hugolian, subminarea autorității lui — a autorității în genere. Eugen Ionescu demitizează, caută gafele, erorile și falsul — mai cu seamă falsul — minciuna și enormitățile hugoliene,

În al doilea rând, literatura lui Hugo este exact tipul unei literaturi pe care Eugen Ionescu o respingea în permanență: ca pe o literatură a nesincerității, literatură născută din delirul verbal nestăvilit, invadând spațiul literar, sufocând ideile și punând în circulație locuri comune, poze, clișee, etc. Proliferația operei hugoliene, imensă și informă — spune Eugen Ionescu, conștient că principiul cantității este una din cheile succesului — este produsul desmățului cuvintelor, a lipsei de elementar simț critic; dincolo de opera lui Hugo și de posteritatea ei, Eugen Ionescu vizează principiul literar care i-a dat naștere, principiu încă practicant. De aceea, scrierea sa este un pamflet, o parodie și o polemică în același timp.

Spectacolul adeseori hilarant al tribulațiilor hugoliene îl amuză dar îl și încrețenează, îl disperă pe autorul lui *Nu*. Adîncă, aproape nevăzută, o anume conștiință tragică a propriei situații — aceea de a ridiculiza ceea ce îi apare în chip evident ridicol — roade dezinvoltura ludică ionesciană. Este oare tristețea o stare permanentă a demistificatorului? Este oare demistificarea o emanație a unei insuportabile, dar active tristeți, ce poartă spiritul pe căile exagerării, îngroșării, pînă acolo unde ridicolul subiectului și tragicul interior se contopesc în ceea ce numim grotesc? Există în acest refuz bufon și sarcastic al unui tip de creativitate — ce este drept, anacronic — și un semn al unei sterilități pe care tînărul critic o resimțea, conștient că evoluția sa de contestatar și de nemulțumit îl apropia de un eșec, pe care de altfel singur și-l declara?

Scrierile lui Eugen Ionescu din perioada 1930—40 alcătuiesc în fond, un amplu și variat jurnal al unui eșec patetic — nu lipsit însă de un acut auto-sentiment al ridicolului și jocului — eșec al unei incapacități mărturisite de a se exprima în forme estetice constituite, și care se va prelungi pînă la descoperirea *Teatrului*. Dar asupra tuturor acestor lucruri vom reveni cu o altă ocazie.

Oricum, *Viața lui Victor Hugo* este tot o scriere de discreditare, o manifestare de nonconformism, o prelungire a lui *Nu*, nu numai în sensul vocației în negație, dar și ca tehnică de realizare: armele criticului sînt folosite de mîna și vocația scriii-

torului autor de ficțiune. Victor Hugo-ul lui Eugen Ionescu este, cu siguranță, și unul din primele sale personaje literare. Familia sa este cea din care vor veni să facă parte Profesorul din *Lecția*, Nicolas D'eu din *Victimile datoriei*, sau seriile de autoritari oportuniști din alte piese.

Plecă dintr-o documentare, din fapte literare sau de istorie literară binecunoscute și mult agitate în posteritatea atât de controversată a operei și vieții lui Victor Hugo — mai cu seamă în cadrul frământărilor literar-estetice de la sfârșitul secolului 19 și începutul secolului 20 al literaturii franceze — această scriere ajunge la ficțiune, la invenție: prin exagerare, prin deformare, printr-o voltă îngroșare a intențiilor. Polemica sa cu mentalitatea artistică conservatoare, pe care o vom urmări în multe din piesele sale, începuse. Confesiunea directă este, de data aceasta, în planul al doilea; fără însă a lipsi, cum nu lipsește din nici o scriere a sa.

Demistificarea începe mai « de sus » cu o amplă digresiune asupra ceea ce Eugen Ionescu numește « monstruozitatea » omului mare, celebru, a geniului — în general. Aceste generalizări se deplasează treptat către exemplul lui Hugo și pun bazele « caracterologice » pe care se va desfășura apoi partea epică a scrierii.

În ce ar consta « monstruozitatea » geniului?

În lipsa oricărui flor metafizic — spune Eugen Ionescu — în « abdicarea de la spirit », de la tot ceea ce este « esențial ». Geniul nu-și pune decît problema parvenirii, nu este decît voința de a fi geniu — nici o ezitare, nici un dubiu în fața marilor probleme ale vieții și morții nu intră în structura lui. Deficiența lui spirituală și imensa-l vanitate fac ca geniul să se impună, să prolifereze, eliberat de orice cenzură a spiritului, să acopere lumea cu produsele monomaniei lui nelucide. Spiritualitatea este incompatibilă cu geniul, acesta fiind produsul perfect al mediocrității. Dexteritățile geniului — cea literară al lui Hugo, de exemplu — invadează și copleșesc. Dar triumful geniului se datorează și întâlnirii între aspiritualitatea lui cu cea a publicului. Publicul îl impune ca autoritate absolută, supunându-i-se; și astfel geniul devine reprezentativ. Hugo, geniul literar, incapabil de orice ezitare spirituală, își declanșează uriașa sa capacitate de exprimare, verbozitatea sa; delirul cuvintelor lăsat liber se revarsă asupra lumii.

Prin respingerea aceasta violentă, nuanțată și eclectică (prin suma argumentelor aruncate în discuție) Eugen Ionescu vizează, în chip evident, cultul geniului. El nu distinge, pentru că nu vrea să distingă, între geniu, « om mare » (?) și celebritate, lăsînd o confuzie să stăruie, confuzie care încetează doar atunci cînd luăm rechizitoriul său doar ca o revoltă pătimașă împotriva cultului autorității.

Implicațiile diatribei lui Eugen Ionescu nu trebuie căutate doar în domeniul strict al literaturii. În atmosfera anilor 1935—36, atitudinea lui Eugen Ionescu capătă inerente semnificații extra-literare. Fără nici o aluzie directă la fenomenul politic, digresiunea despre « monstruozitatea » geniului nu era un simplu capriciu al unei simplități formă de exercitare a demonului negativ al autorului, ci semnul distinct al vechii și eternei sale fobii față de tiranie (de orice fel și în orice domeniu al vieții), o reacție profundă, obsesivă împotriva oricărei mitizări. Fobia gregarității ca și cea a tiraniei sînt surse « cunoscute » ale coșmarului ionescian. Oricine a frecventat teatrul și jurnalele lui Eugen Ionescu le cunoaște azi. Semna-

larea lor în anii deceniului 4 nu este prin urmare, decît cel mult corectarea unei « întîrzieri »¹

Cum este deci acest Victor Hugo?

Eugen Ionescu nu ne lasă să-l deducem din actele sale. Grăbit, pătimaș, ne prezintă prototipul, îl caracterizează fără a lăsa cititorului libertatea de a judeca singur actele « mărețului bard ». Abia apoi, după capitolul introductiv (intitulat *Prezentare, dar mai mult aforisme*) narează evenimente ale vieții, care vin să spulbere orice urmă de îndoială a cititorului perplex. Eugen Ionescu contrariază prin tonul său paradoxal, sarcastic. Și dacă întîmplările și aventurile hugoliene nu fac decît să confirme concluziile cu care începe (în loc să sfîrșească), acestea se datorește faptului că Eugen Ionescu este de două ori tendențios: întîi, pentru că, așa cum arătam, își « fixează » irevocabil victima, a doua oară pentru că alege din împrejurările vieții lui Hugo tot ceea ce e infamant, tot ceea ce e scandalos — mai mult, reconstituie împrejurările cu vădită părtinire. Această parte de ficțiune, de înscenare are momente de un comic savuros. Tribulațiile hugoliene sînt descrise cu aceleași mijloace cu care descrisese « dosarul » Camil Petrescu din *Nu. Dialoguri* și scene numeroase, lasă cititorului impresia (de fapt justă . . .) că ar fi putut prevedea cariera dramaturgului. Căci între paginile despre Victor Hugo și ochii noștri se interpun memorabile imagini și situații din *Teatru* . . .

În esență, falsul biograf vrea să demonstreze stupiditatea și totala falsitate a celebrei maxime hugoliene (pe care o și pune ca motto al scrierii): « Une belle âme et un beau talent poétique sont presque toujours inséparables ».²

Ridicolul acestei maxime nu se răsfrînge numai asupra autorului ei ci și asupra mentalității născute din ea. Eugen Ionescu pătrunde cu contestația sa în domeniul moralei, pe de o parte, și al lipsei de criterii, sau mai bine zis, al amestecului criteriilor în stabilirea valorii unei opere, pe de alta.

Ne interesează mai puțin anecdotică scrierii — în care sînt puse în evidență toate defectele³ și păcatele omului Hugo (și, ce este drept, ele n-au fost puține); căci nu « contribuția » la interpretarea cazului Hugo este cheia, face valoarea scrierii. Vom urmări așadar mai îndeaproape polemica literară, descrierea prototipului literar Victor Hugo.

Acest «tenor al literaturii», cum îl numește Eugen Ionescu, se caracterizează, în primul rînd, prin ușurința de a face « elocvență la periferia marilor dureri, independentă de dureri și de marile evenimente ale vieții »⁴. Victor Hugo a « poetizat și a vorbit cu zgomot despre tăcere, cu elocvență despre moarte, cu imagini plastice despre neant ». « Imensul poet romantic », spune Eugen Ionescu, « va pierde

¹ Despre șocurile primite de autor în anii instalărilor dictaturilor de tip fascist și despre ecourile lor în piese, vezi *Notes et contre-notes NRF Gallimard*, col. *Idées*, 1966, p. 277 și urm.

² Dintr-o scrisoare adresată de Victor Hugo logodnicei sale (după specificarea lui Eugen Ionescu).

³ Nemăsurată ambiție, « inteligență mărginită », marele oportunism politic, demagogia, « monstruosul egoism », gelozia față de orice altă glorie literară (defect, în fond, nespecific), nu sînt uitate de Eugen Ionescu. Va fi citat Thierry Maulnier (« V. Hugo nu are nici o trăsătură de umilitate, de ironie și cunoaștere de sine ») și Ed. Biré, cel care insistă asupra « fixionomia morală detestabilă » a poetului francez. Ceea ce pare să irite însă cel mai mult pe Eugen Ionescu este conformismul politic hugolian (vezi evocarea prieteniei sale cu Louis-Philippe), precum și, în viața intimă, egoismul său « motivat » printr-o postură fals mesianică.

⁴ Eugen Ionescu insistă, bazat pe documentație asupra celebrilor « redatări » practicate de Hugo, redatări făcute în scopul de a pune în corespondență directă, de a lega poeziile sale triste cu unele evenimente grave, tragice, din viața sa.

absolut toate ocaziile de a trăi gravele experiențe — și suferințele lui vor fi [. . .] false și literare [. . .] Și-a ucis cu desăvârșire emoția prin învățarea meseriei literare de a o specula. Nu a mai știut să exprime nici o emoție, nici un țipăt, nici un hohot [. . .]. Astfel, în loc să se concentreze, s-a mai diluat, a deprins o abilitate exterioară care l-a făcut facil; în loc să învețe să tacă, nu a mai știut decât să vorbească [. . .] Nu-și va aparține niciodată. Va fi condamnat la insensibilitate și superficialitate; la vanitate, la iubirea vicioasă de glorie, la aplauze care vor cumpăra toate valorile sale spirituale ».

Săracă în idei, poezia lui Hugo este un produs al « deșănțării », al « luxurii » cuvintelor, o avalanșă de fraze și locuri comune, un delir verbal care (ilustrează Eugen Ionescu în câteva episoade hazlii) nu se oprește nici chiar în cele mai intime și nepotrivite situații. Poet « verbal », primar, instinctiv, Victor Hugo este de fapt un orator, făcând elocință cu o imperturbabilă lipsă de luciditate (« Victor Hugo nu și-a dat niciodată osteneală să gîndească »). Va scrie deci despre toate și despre tot în virtutea unui neînțeles (de Eugen Ionescu) « drept de a pretinde că vocea lui de tenor îl consacră și filozof, și om de stat, reformator social și profet ».

Cabotin, oportunist, speculant al emoției, Hugo a cucerit repede o mare popularitate pe care Eugen Ionescu o explică astfel: « Victor Hugo era prețuit de toată lumea semi-cultă, informă, care constituia publicul romanticilor. E. Faguet în *Propos littéraires* și în altă parte, arată cum Hugo, moralist de locuri comune, constituia îndreptarul unic, criteriul ultim de înțelepciune și de conduită al unui public care iubea în el tocmai această consacrare a platitudinilor ».

« Nu știu de ce — spune mai departe Eugen Ionescu, sentențios — oamenii prețuiesc atât de mult torențele în poezia și în viața intelectuală și nu prețuiesc în aceeași măsură în poezie și elanul vital al bivolorilor, de pildă ».

Și altă dată, în eseuri ce apar încă din 1931, Eugen Ionescu arunca asupra literaturii vina de a se fi despărțit de viață, de a o trăda în permanență, lăsîndu-se în voia speculației unor meșteșuguri vicioase. Lipsa de sinceritate a literaturii s-ar mai datora nu numai lipsei de sinceritate a autorilor, dar chiar imposibilității expresiei « literare » de a mai « exprima » un autor. Numai Jurnalul, gen superior, ar mai putea salva literatura de la un retorism cronic. Aceste idei mărturisesc un clar impas, evocat și mai sus, un impas care a plutit în aerul literaturii din aceste decenii și în care descifrăm unele ecouri ale opțiunilor lui André Gide. Scrierea despre Victor Hugo ne apare ca o prelungire, o expresie a ideilor înverșunatului partizan al deretorizării literaturii.

În cadrul aceleiași portret negativ, Eugen Ionescu deplasează refuzul său de la prototip la admiratori, principalii vinovați ai gloriei; discreditarea alunecă de la « geniu » la publicul său.

Vedeam în această mișcare aceeași obsesivă reacție ionesciană. Am mai trimis de mai multe ori, în aceste pagini, cititorul către operă care « va urma », către Teatru. Cîteva din temele fundamentale ale pieselor de mai târziu, expresii ale obsesiilor autorului, sînt clar formulate în *Viața lui Victor Hugo*: delirul verbal, invazia cuvintelor și a locurilor comune, oroarea față de autoritatea agresivă și de gregaritate totodată, înfiorata rezistență împotriva invaziei cantității.

Un raționament formal literar ne-ar putea face să vedem pretutîndeni, deci și în cazul acestei scrieri, « anticipări » necunoscute ale unei opere, azi celebră. De fapt, sîntem dinaintea unei personalități umane fixate, strînsă în sine pînă la exasperare și explodînd în formele inadecvate ale comicului, care a respins și respinge mereu aceleași fenomene, oriunde le-ar întîlni — prin urmare nu numai strict în cîmpul literar. Chiar și procedeele prin care a respins ceea ce l s-a părut

totdeauna odios sînt aceleași ; stîrnind perplexitate și adversitate, ele au părut totdeauna inadmisibile pentru că totdeauna au contrazis convenții anterioare, mijloace tradiționale. Eugen Ionescu părea în 1935, ca și în 1950, la premiera cu *Cîntăreața cheală*, inabil, teribilist, inadmisibil, extravagant, anti-literar.

Toată această negație a literaturii de tip hugolian se face, Eugen Ionescu o spune cu exactitate, în numele a ceea ce numea literatura sincerității. El rela aci toate argumentele din pledoaria sa pentru « poezia-țîpăt »¹, pentru literatura-jurnal, pe care o opune radical hugolismului.

Opoziția e netă și implică la rîndul ei o tradiție : « Astăzi, literații caută să învețe meșteșugul prin care să-și uite meșteșugul : meșteșugul prin care să revină la trăirea nativă a emoțiilor, la eliberarea de elocvența hugoliană. Dar elocvența hugoliană, comoara mediocrităților, genialitatea mediocrităților, suma grandioasă a locurilor comune este un obstacol greu de învins — așa încît s-ar putea zice că poezia este mai mult sau mai puțin realizată în măsura în care se eliberează de Victor Hugo, îl biruie pe Victor Hugo. În măsura în care se înțelege că poezia nu stă în expresia opulentă ci în cuvîntul nud care capătă o nouă înflorire, o nouă instrunare [. . .] Léon-Paul Fargue spune, de pildă, că Victor Hugo este întemeietorul poeziei moderne franceze, lucru care s-a mai scris de multe ori, dar care nu-i adevărat decît într-un fel ciudat : Hugo a constituit un oribil și grotesc edificiu. Poezia modernă (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Valéry etc.) l-a dărîmat edificiul, l-a luat doar cărămizile pentru temple mai elegante. Poeții moderni nu depind de Victor Hugo decît prin reacțiune ».

S-ar putea scrie — aceste rînduri o sugerează — o istorie a literaturii sau a poeziei franceze din ultima sută de ani numai căutîndu-se, cercetîndu-se cum marii sau mici poeți francezi se situează față de creația hugoliană. Indiferent de opinia categorică a lui Eugen Ionescu (și nu numai a lui), prin însuși faptul că Hugo a stîrnit o asemenea posteritate furtunoasă nu se dovedește decît că opera sa este o mare răscruce. De la Baudelaire, prin suprarealiști și pînă la Valéry, opera lui Hugo a fost admirată și detestată uneori din aceleași motive și de aceiași autori.

Iată cum *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo* este o scriere care continuă « programul » ionescian : de-hugolizarea poeziei înseamnă modernizarea ei — sinceritate, anti-retorism. Vehemența ionesciană se reîntoarce, cum se întîmplă în toți acești ani, la terenul românesc ; hugolismul are, firește, corespondențe românești : « talentul lui Victor Hugo este de proasta calitate a celui argezean : verbal, primar, instructiv ». O parte din obiecțiile la fel de pătimase făcute poeziei argeziene din *Nu*, referirile sale la anumite direcții ale literaturii române nu se pot izola de *Viața lui Victor Hugo*, monografia unu « prototip » literar negativ.

¹ Iată definiția ionesciană a poeziei-țîpăt : « Poezia nu este expresia lexicală ci exprimare. Ea este o emoție spusă, iar nu speculată. Ea este țîpăt și nu discurs. Nu este nici măcar dezvoltarea unei exclamații, cum spune Valéry, ci exclamație înăși. Poezia participă la viața cea mai pură și cea mai elementară a spiritalului. Există, pentru poezie, o biologie a spiritului independentă de viața intelectuală și de cea fizică, pe care vîzul hugolian, de pildă, o întinează. Ea se eliberează de logică și de discurs, iar imaginile nu sînt decît treptele ce trebuiesc stăpînite și depășite, trepte pe care poezia pune doar piciorul. Primitivitatea poeziei este transcendentală. E o biologie spiritualizată. Un efort de depășire a materiei spre cîlmile spiritului. De aceea e gemăt, țîpăt (se rupe din materie, se desface, se desprinde), de aceea se purifică de culori, imagini, zgomote, după ce culorile au fost prima ei treaptă de purificare ».

Și să nu se confunde un poet cu un om talentat. Un om de talent e un om social. Poetul nu e talentat căci nu e social — și talentul e o dexteritate manuală pe care poetul o disprețuiește. Destinul adevăraților poeți este să nu aibă succes niciodată. Imaginile grele, materiale ale lui Victor Hugo indică o viziune primitiv-senzuală a lumii — cînd poezia nu are decît o primitivitate spirituală ».

Eugen Ionescu se dovedește, încă odată, practicant al unei critici culturale cu ambițiile unui malorescianism radical.

Faptul că *Victor Hugo* nu este o scriere terminată nu are așadar, nici o importanță din punctul de vedere al « negațiunilor » ionesciene. Ceea ce avusese de spus, autorul o spusese, consecvent cu fobiile, programul și tendențiozitățile sale.

Și este probabil că această scriere mai mult a contrariat și indignat pe contemporani (nu se cunosc prea multe reacții în presa vremii) : și ca fapt izolat — pentru că definește « ceva » din formula literară ionesciană, celebră azi (fatalitate !) — și ca fapt reprezentativ pentru o mișcare literară amplă și frământată cum a fost cea românească dintre 1930 și 1940. Toată suma de excese ce ea le cuprinde sînt produsul unei conștiințe literare și critice agitate, radicale. Halna exagerării groțestl conve-
nena cel mai bine autorului de peste 15 ani al *Cîntăreței chele*.

Ca și în cazul *Nu*, toate argumentele și demonstrațiile ionesciene, toate contestările sale pot fi la rîndul lor contestate.

Nu se poate vorbi azi în literatură — cum se putea vorbi și în 1935 — de o « retorică a sincerității » ? Oare tipul de antibiografie practicat de Eugen Ionescu în această scriere, nu devine la el însuși « dăunător » — cum arătam — nu numai în numele unei subiective antipatii față de subiect, dar chiar în cel al diminuării programatice a oricărei nobleți umane existente într-un scriitor ? Dacă Eugen Ionescu pornește prin a ridiculiza maxima hugoliană (une belle âme . . .) — însluind din nou vechea sa părere (și nu numai a sa) că între viața și opera unui scriitor nu există nici o legătură revelatorie pentru valoarea operei — oare, așa cum este construită *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo*, nu demonstrează tocmai . . . valabilitatea maximel ? Dacă sufletul mic, egolsml muonstruos al lui Hugo ar fi generat o operă fără autenticitate și fără valoare, atunci, marea poezie nu s-a născut tocmai pentru că « une belle âme et un beau talent poétique sont presque toujours inséparables » ? Și atunci, criticii biografice, nu îl este — implicit — recunoscută măcar o parte din dreptate ?

Am făcut toate aceste observații (care ar fi putut fi și mai numeroase, dar ne-ar fi îndepărat de subiect) pentru a sublinia destinul unui scriitor născut în zodia controversei, a contestației ce ajunge pînă la contestarea de sine. Să ne amintim că istoria s-a repetat și cu teatrul său, trimițînd cititorul la piesa *Improvizația de la Alma*.

Există, în sfîrșit, și partea copios-amuzantă a acestei proze, partea « de ficțiune », acolo unde Eugen Ionescu împinge într-un grotesc imaginar date biografice sigure. Tehnica cel mai des folosită este cea a « înscenării » (de altfel, cel de al doilea fragment este intitulat *Înscenare*) : dialoguri și situații, reacții hugoliene presărate de frînturi de versuri (alese cu grijă între cele mai plate), discursuri umflate, parodii ale tipului de proză romantică, degradat romantică.

Caricatura este foarte frecventă, episoadele se înșiruie ca într-o bandă desenată de revistă humoristică — cu poze caraghioase, uneori licențioase, cultivînd adeseori humorul gros. Comentariul literar și dialogul e făcut într-un stil de colaj — unde replici, pare-se reale, se amestecă cu citate trunchiate și cu comentariile scurte și acide ale autorului. Eugen Ionescu reconstituie atitudinii și discursuri hugoliene, parafrazănd și pastîșînd stilul original în chip caricatural, ducîndu-l, prin avalanșa de cuvinte, către tehnica pe care o va folosi mai tîrziu în discursul « absurd ». Autorul se amuză, firește, dar amuzamentul nu este niciodată des-tins cu totul. Indiscreția hugoliană se întîlnește cu predilecția pentru indiscreție a celui ce descrisese cu lux de amănunte propriile-i tribulații în lumea literară bucu-reșteană.

Ce este deci, pînă la urmă, această *Viață grotescă și tragică a lui Victor Hugo*?

Un eseu critic dintr-un program literar dedicat deretorizării literaturii, militant pentru sinceritate și poezie-țîpăt? Un ciudat roman comic în care se văd șansele « înscenării » și poate fi prevăzută (! ?) cariera dramaturgului? O anti-biografie sau un model de biografie mai sincer tendențioasă, programatic partizană? O scriere despre moralitatea sau imoralitatea literaturii, despre moralitatea sau imoralitatea gloriei literare (să nu uităm niciodată prezența moralistului în scrierile lui Eugen Ionescu)? Un simplu capriciu? — sau o ambiție de reformator, neexprimată pînă la capăt?

Dificultatea încadrării într-un gen al scrierilor ionesciene din deceniul 4, verificată și de *Nu*, este o evidență. Scrieri polemice, ele au acea deschidere pe care numai negația o lasă — nimic nu e terminat și definitiv într-o negație . . . Căci, în sfîrșit, Eugen Ionescu nu vede nici în posteritate o șansă absolută de a corecta valorile, de a le așeza la locul lor. Îi recunoaște doar avantajul unor criterii mai « țepene ». În rest, cum spune chiar aici, parafrazînd din *Nu*, « toate judecățile umane sînt false ».

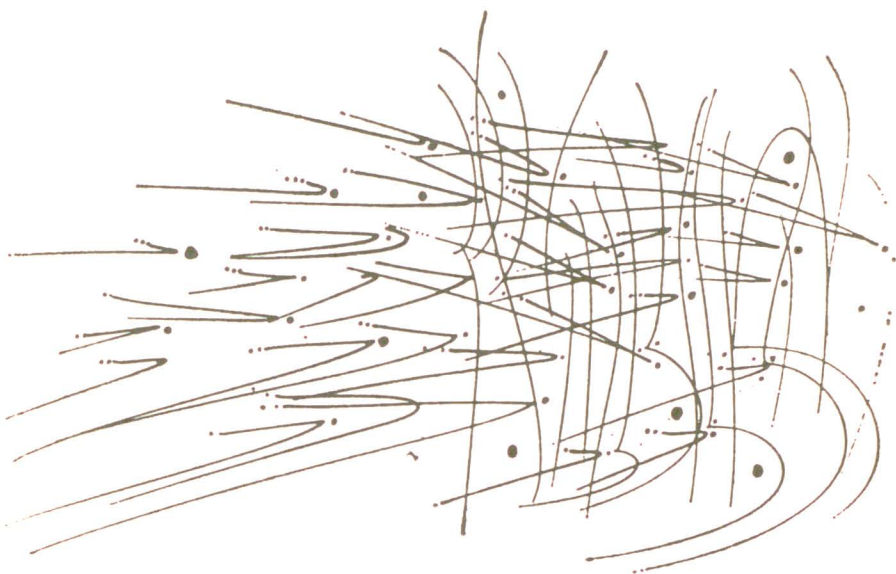
Cît privește reputația unui scriitor, gloria sa, imaginea cu care pleacă în posteritate, găsim tot aici următoarele reflexii de intensă coloratură autobiografică:

« Într-adevăr, lumea îți constituie o personalitate care, pînă la urmă, te stringe în chingi, te sufocă, te sugrumă. (. . .) Totul nu depinde, în viața asta, decît de primul pas pe care îl faci. Primul pas îți dă toată personalitatea viitoare. Nu ți se dă voie să vii îndărăt și să o iei prin altă parte. Lumea are nevoie să te cuprindă, pentru totdeauna, într-o definiție simplă, scurtă și definitivă, asupra căreia niciodată să nu revină. Iar insul este obligat să se conformeze propriei sale definițiuni. Uneori îi place. Alteori se sufocă ». Continuîndu-și gîndul, Eugen Ionescu conchide printr-o semnificativă opoziție în care autoimplicarea este și mai evidentă: « Geniile sînt niște înși extrem de serioși, extrem de concentrați, extrem de obsedați. Ei din țințar fac armăsar. Aceasta se numește putere de creație. Iar inteligențele negative — care știu să facă din armăsar țințarul — nu pot niciodată să aibă succes. Cum să fie prețuiți, cînd ei nu prețuiesc nimic? Cum să nu fie luați în deridere, cînd ei înșiși iau totul în deridere? »

Autorul acestor ciudate rînduri pare oare consolată cu destinul său? Dorința de a o « lua de la capăt », deseori mărturisită de autor în toți acești ani, nu exprimă oare exact impasul, conștiința vicisitudinilor prin care un spirit hiper critic, ca cel ionescian, trebuie să treacă pînă la a fi aflat « calea » exprimării sale adecvate? Asemenea scurte reflexii, gînduri iuți, trădînd amărăciune, ironie sau disperare, mai fuseseră inserate în *Nu* ca și în alte scrieri, urmărind ani de-a rîndul un destin literar neobișnuit.

Destinul avea să infirme și să confirme totodată aceste previziuni. Un alt « prim pas » a fost făcut, într-o altă literatură, 15 ani mai tîrziu. Dar nici el n-a fost primit cu aplauze. Inteligența negativă — « cea care face din armăsar țințarul » — era aceeași și patrona noul debut în alte forme de creativitate. Succesul a venit, apoi, poate tocmai cînd Eugen Ionescu se aștepta mai puțin . . . Dar a venit și nevoia « definiției simple, scurte și definitive » prin care « lumea avea nevoie să te cuprindă ». Această definiție « simplă » este: Eugen Ionescu, dramaturg al absurdului. O definiție necunoscută pînă atunci — nici mai exactă, nici mai falsă ca oricare alta. În schema de mai sus, Eugen Ionescu nu prevedea tocmai succesul « inteligenței negative » și nici posibilitatea ca ea să devină « putere creatoare ». Ciudat, pentru că tocmai în *Viața tragică și grotescă a lui Victor Hugo*, își face loc, poate pentru prima oară, literatura lui Eugen Ionescu.

Transcripție cibernetică: stilul literar al lui Jonathan Swift (Robert E. Mueller, « Saturday Review », New York). ►



SWIFT

**UN MOMENT CLASIC AL SATIREI
EUROPENE**



SMERITA JALBĂ

situare și context

« O declarație de război: un război de clasă, în care cerșetorii, țăranii, plugarii și micii fermieri apar confrunțați cu domnji gentilomi, porniți să le sfirtece vlăstarele »... Referindu-se în acești termeni la *Smerita Jalbă*, un critic englez atrăgea semnificativ atenția asupra esenței problemei ridicate de celebrul pamflet al lui Swift*: nici mostră umoristică « neagră » (cum eronat a fost considerată de unii), nici divertisment ironic de circumstanță, cu atât mai puțin probă de mizantropism patologic, « Modesta propunere » — lucrul se cere subliniat cu toată tăria — a

* Denis Donoghue, *Jonathan Swift: A Critical Introduction*, Cambridge, 1969, p. 139.

țișnit din pana scriitorului ca un act de atitudine morală și politică, vestitul tract reprezentînd, la vremea lui, momentul culminant al unei îndîrjite campanii duse pe calea presei întru apărarea păturilor Irlandeze sărace, îndurînd apăsarea unei oligarhii venetice și rapace.

Cotroplă și anexată, supusă unui tratament de jecmănire planficată, secătuită sistematic de toate resursele ei, privată pînă și de dreptul de a protesta, — Irlanda se afla în situația de a pieri, înghițită literalmente de voracitatea fără margini a leului britanic încoronat... În această situație, beneficiind și de o necontestată autoritate morală, Swift își asumase, cu toate riscurile, sarcina de a purta război deschis nedreptății. Începutul polemicii fusese marcat de pamfletul *A Proposal for the Universal Use of Irish Manufacture* (Pentru consumul în exclusivitate al produselor manufacturilor Irlandei — 1720); ostilitățile continuaseră prin răsunătoare *Drapier's Fetters* (Scrisorile postăvarului — care au și zădărnicit tentativa de inundare a pieței irlandeze cu monedă englezească lipsită de acoperire, — în 1724). După violentul atac intitulat *A Short View of the State of Ireland* (Scurtă privire asupra stării Irlandei — 1728) urmează o ofensivă generală, concretizată într-un serial de douăzeci și două de tracturi și manifeste (cunoscutele *Irish Tracts*), dezbătînd fără menajamente probleme practice ca: exploatarea păturii muncitorești lucrînd în manufacturi, împiedicarea de la export a produselor acelorași manufacturi distrugerea pieței interne, exterminarea prin foamă endemică a păturii țărănești, ruinarea negoțului, mizeria păturilor orășenești, abuzurile scandaloase ale administrației. Tipărite sub formă de foi volante, majoritatea acestor pamflete se adresa direct poporului, pe un ton dictat de o logică foarte strînsă, demascarea adversarului făcîndu-se fără ocolișuri, prin întoarcerea pe față și pe dos a subiectului dezbaterii, pînă la concluzia finală și mobilizatoare, că aici și acum, cutărui apetit oligarhic, sau cutărel încălcări strigătoare la cer a normelor dreptății, trebuie să li se pună stavilă.

În 1728, la capătul a trei ani de secetă, starea de mizerie a poporului de rînd din Irlanda atinsese proporții inimaginabile, în timp ce nepăsarea păturii suprapuse ajunsese să întreaacă orice limită. Într-o scrisoare către Alexander Pope, din vara aceluși an, Swift nota: « Irlanda a ajuns o țară de cerșetori... închipuiește-ți un popor căruia i se ia cu japca două treimi din tot ceea ce are, căruia îi este oprit să facă negoț cu treimea rămasă... Aceasta-i, în foarte puține cuvinte, starea de astăzi a Irlandei. Obida ne apasă tot mai cumplit din zi în zi, nu se mai vede vreo ieșire, — așa cum, prin scris, nu încetez să spun într-una de zece ani »...

În octombrie același an, scos din răbdări de cinismul clasei conducătoare, de scandalosul spectacol al luxului și huzurului în care ocupantul se lăfăla, Jonathan Swift îi adresează direct *Smerita Jalbă*, cea mai necruțătoare trecere prin fierul satirei a unei politici bicleșnice de împilare. Desfășurînd în cîmp deschis propriul arsenal de argumente al adversarului, scriitorul pornește de la ideea de beneficiu, lozincă sfîntă și pretext al asupritorului. Punct cu punct, pînă la totala învăluire,

Swift ocupă însă treptat pozițiile chele ale inamicului: fățărnicia filantropică e redusă la expresia ei adevărată, — pentru care sînt dezarmate rînd pe rînd redate de principiu ca: solitudinea pentru rezolvarea problemei demografice, grija pentru folosirea rațională și optimă a forței de muncă, pentru exportul produselor animaliere, pentru eradicarea vagabondajului și a altor delict; luate în stăpînire neegalatul pamfletar, acestea devin tot atîtea retranșări strategice dinăuntrul cărora, prin întoarcere pe dos, este pulverizat întregul aparat logistic al inamicului: prins în cleștele de fier al demonstrației, acesta primește nevoit « modesta propunere », care, în ultimă instanță, cere domnilor englezi un singur lucru: consecvența cu ei înșiși. Irlanda fiind oricum înghițită de metropolă, — lăsînd orice ipocrizile deoparte — să se treacă, conform legii avantajului, la devorarea și la propriu, nu numai la figurat, a poporului acestei țări « inferioare ». Tăria argumentului, înlănțuit pînă la absurd: cu o inflexibilă consecvență, cu o violență vindicativă stăpînită însă de imperturbabil calm, se revarsă fără milă, strivind orice posibilă justificare a preopinentului, gîtuindu-l în lanțurile propriei lui ferocități demascate...

Lucrînd aici în registrul ei cel mai înalt, ironia atinge, firește, limita extremă a distanțării de normă. Nu-i de mirare că spirite pripite sau bornate au putut citi pamfletul anapoda. Trebuie însă subliniat că în nici o altă scriere ieșită din pana autorului lui *Gulliver*, măiestria artel lui Swift nu se desfășoară cu atîta iscusință, fărădelegea fiind înflerată la rece, în] virtutea unui procedeu satiric superlativ — « anateza » ironică — răsturnare fundamentală a opticii și etalonului de gîndire: eliminînd brusc orice jumătate de măsură, topind fără cruțare ambiguitățile ipocriziei, scriitorul scoate în evidență « teza » printr-un șoc: întorcînd pe dos mînușa provocării. Ținta tirului satiric e astfel atinsă pe calea cea mai scurtă. Interlocutorul este pironit la zld. Concis și funcțional, acest manifest era — să n-o uităm — o interpelare cu destinatar precis: burghezimea și moșierimea administrînd cu puteri discreționare « prima colonie » a Engliterei, — cum a caracterizat Marx Irlanda.

Privită în contextul ei real, *Smerita Jalbă* rămîne deci unul din monumentele majore ale satirei militante din literatura lumii, actual atît prin forța și virulența expresiei, cît și prin rădăcinile lui adînci într-o istorie grea de cruzimi și nedreptăți. Este interesant de semnalat că analize cantitative și calitative — traduse grafic — ale stilului lui Jonathan Swift, au scos recent în evidență, cu grăitoare precizie, poziția constantă de vîrf ocupată de nemuritorul pamflet în scara valorică a scrierilor prozatorului englez. Strigătul de revoltă al lui Swift din *Smerita Jalbă*, codificat, — la rangul celei mai înalte generalități — în convenția sarcasmului și ironiei perfecte, își păstrează intactă prospețimea și vigoarea; îl citim, astăzi ca și ieri, drept un act de acuzare veștejitor, aplicînd rapacității și fățărniciei omii cide, pedeapsa cea mai anevoie de suportat: calma disecție pe viu, jupuirea totală de mască.



Uciderea pruncilor (secolul XVI) detaliu dintr-o gravură după Rafael — Colecția
Cabinetului de stampe al Bibliotecii Academiei R.S. România.

JONATHAN SWIFT

SMERITA JALBĂ

Pentru trecătorii de pe străzile acestei mari cetăți, ca și pentru drumeți străbătînd în lung și în lat țara, este prilej de întristare atunci cînd întîlnesc la tot pasul — pe ulițe, la drumul mare, sau în ușile bordeielor — atîta amar de cerșetoare cu cîte trei, patru, uneori și șase țînci în zdrențe ținîndu-se după ele, și milogindu-se de călători după pomană. În loc de a munci spre a-și cîștiga o pîine cinstită, aceste mame sînt nevoite să-și irosească

zilele umbînd de colo pînă colo să ceară ajutor spre a-și hrăni nefericitele odrasle ; care, ajungînd oameni în toată firea, din lipsă de alte slujbe, devin apoi tîlhari de drumul mare, sau părăsindu-și glia strămoșească, pleacă să lupte în Spania pentru Domnul Pretendent *, ba chiar se învoiesc din cînd în cînd ca robi pe la păgînii Osmanlii.

Nu cred ca vreunul din partide** să nu-mi dea dreptate atunci cînd spun că liota aceasta de copii — pe care-i vedem atîrnați ba în brațe, ba în spinarea, ba de poalele mamelor lor (uneori chiar și a taților), — sînt o apăsătoare povară pe umerii Regatului nostru în vremurile de ananghie și restriște pe care le trăim și deci, că cel ce ar afla un mijloc mai puțin costisitor, — cinstit și lesnicios, de a face din aceste vlăstare niște mădulare sănătoase și folositoare țării — s-ar cuveni să primească prinosul de recunoștință al neamului și să i se ridice un monument.

Dar intenția mea nu se mărginește doar la ajutorarea odraslelor calicilor de meserie, ci caută să îmbrățișeze soarta nenumăraților copii de o anumită vîrstă, născuți din părinți tot atît de sărmani și neputincioși ca cerșetorii de pe uliți.

După ce, mai mulți ani de zile, am chibzuit de unul singur în fel și chip, am ajuns la încheierea că proiectele gîndite de ceilalți specialiști pentru dezlegarea acestei probleme se fac totuși vinovate de unele greșeli grosolane. Rămîne desigur un adevăr de netăgăduit că în timpul primelor douăsprezece luni pruncul se hrănește foarte bine cu laptele mamei, fără să ducă lipsă de altceva, celelalte cheltuieli putîndu-se ridica la cel mult doi șilingi pe an, sumă ce poate fi de bună seamă dobîndită de orice femeie prin cerșit reglementar : iată de ce propunerea mea privește copiii începînd cu clipa cînd împlinesc vîrsta de un an ; după cum spuneam, ceea ce urmăresc e nu numai ca părinții și parohiile să fie scutite de povara pretențiilor ridicate de aceste făpturi cerînd hrană și îmbrăcăminte pînă la sfîrșitul vieții, ci și : *ca pruncii ei înșiși să devină un ajutor de nădejde întru hrănirea și, în parte, îmbrăcarea, altor mii și mii de oameni.*

Proiectul meu mai cuprinde și marele avantaju de a pune stavilă lepădării sarcinilor, și cumplitului obicei al unora dintre mame de a-și uide pruncii din flori, — lucru din păcate destul de des întîlnite pe la noi : n-aș putea spune că dorința de a scăpa de rușine le mîină să săvîrșească atari fără-de-legi împotriva unor biete ființe nevinovate, — ci, mai vîrtos, dorința de a scăpa de cheltuieli și belele ; pînă și o inimă de piatră s-ar înmuia de milă văzînd atari ticăloșii.

* James Francis Stuart (1688—1766) fiul lui James II, detronat de « Glorioasa Revoluție » și pretendent la coroana Britanică cu sprijinul unor monarhi catolici de pe continent.

** Partidele Whig și Tory, care-și disputau conducerea treburilor politice engleze.

Se apreciază că în Irlanda trăiesc aproape un milion de jumătate de suflete din care vreo două sute de mii de perechi cu neveste prăsitoare ; dacă scădem treizeci de mii, — adică numărul căminelor ce își pot întreține vârstarele (cu toate că mă îndoiesc să fie chiar atât de multe în vremurile de restriște pe care le trăim) să zicem c-ar mai rămîne o sută șaptezeci de mii de familii. Din acestea scădem cincizeci de mii, în care intră pruncii lepădați fără de voie, sau cei ce mor de boală, sau dintr-o altă vitregie a soartei, mai înainte de a împlini vîrsta de un an. Ar rămîne deci o sută douăzeci de mii de copii pe an, născuți din părinți nevoiași. Problema ce se pune e aceea de a-i crește și hrăni, lucru care — în pofida metodelor propovăduite pînă acum — mi se pare cu neputință de înfăptuit în starea în care ne aflăm. Într-adevăr, ei nu pot fi folosiți ca mînă de lucru, nici ca meseriași, nici ca plugari, căci la țară nu se mai clădesc case, iar ogoarele au fost prefăcute în pășune : apoi, lăsînd la o parte cazul copiilor deosebit de înzestrați, e foarte greu ca un țînc să-și poată cîștiga pîinea din furțișaguri mai înainte de a ajunge la vîrsta de cel puțin șase ani : e drept că începutul uceniciei se face îndeobște mai devreme, dar pînă la șase ani, plozii rămîn totuși niște începători în această privință ; așa, de pildă, un cetățean de vază din Comitatul Cavan îmi spunea deunăzi că n-a întîlnit în tot ținutul decît vreo două cazuri sub șase ani, și asta într-un ținut al Regatului, vestit pentru ușurința și iuțeala cu care locuitorii își însușesc cu temeinicie acel meșteșug.

Pe de altă parte, țin să adaug că stînd de vorbă cu mai mulți dintre negustorii noștri, am primit asigurări că, înaintea vîrstei de doisprezece ani, copiii nu se bucură de nici un fel de căutare pe piață ; la doisprezece ani împliniți, costul lor nu se ridică îndeobște la mai mult de trei lire, trei lire și jumătate cel mult, — sumă care e departe de a acoperi cheltuielile părinților și ale Statului, cînd numai hainele și hrana fac cel puțin de patru ori pe atît.

Vă supun așadar umila mea părere, nădăjduind că nu va întîmpina din partea dumneavoastră vreo împotrivire.

Una din cunoștințele mele din Londra, un foarte învățat american, mi-a dat a înțelege că un prunc de un an de zile, bine hrănit și sănătos, e cel mai bun și mai gustos și hrănitor fel de mîncare, — putînd fi pregătit și ca tocană și ca friptură, și ca rasol și la cuptor ; părerea mea e că ar fi la fel de gustos și ca pîrjoale și ca chiftele.

Îndrăznesc așadar să vă supun următoarele : din cei o sută douăzeci de mii de prunci socotiți mai sus, s-ar putea lăsa de prăsilă vreo douăzeci de mii, dintre care o pătrime parte bărbătească, adică, de fapt, mai mult decît se lasă pentru ovine, cornute mari și porcine ; motivul meu e că acești copii sînt rareori fructul căsătoriei, împrejurare de care sîlbaticii

noștri se sinchiesc de altfel destul de puțin ; socot prin urmare că o parte bărbătească la patru părți femeiești ar ajunge cu prisosință. Rămânând deci o sută de mii de prunci, de îndată ce împlinesc vîrsta de un an, aceștia ar putea fi puși în vînzare la oameni subțiri și cu dare de mîină ; mamele ar trebui povățuite să-i lase să sugă cît mai mult în ultima lună, așa fel încît să fie dolofani, fragezi, și potriviți pentru frigare. Dintr-un prunc se vor putea pregăti două feluri de mîncare pentru o masă cu musafiri ; dacă familia ia masa singură, se poate mîncă și patru zile dintr-un singur copil ; în asemenea cazuri carnea va trebui însă pregătită cu sare și piper și ținută la rece, lucru de altfel lesne de înfăptuit în timp de iarnă.

Am făcut socoteala că un nou născut cîntărește îndeobște două ocale, iar un plod de douăsprezece luni, hrănit ca lumea, peste unsprezece ocale.

Trebuie să recunosc că această carne fiind destul de scumpă, moșierii, în primul rînd, vor fi cei în măsură să și-o procure ; întrucît tot ei au și înghițit foarte mulți dintre părinți, nu e nici o îndoială că sînt însă și cei mai îndreptățiți să o facă.

Carnea de prunc se va găsi pe piață în tot timpul anului dar cu precădere în luna martie și în săptămînile de după și dinaintea acesteia ; căci un foarte serios scriitor, și, totodată, vestit medic francez* ne învață undeva că peștele fiind o hrană prăsiioasă îngăduită de Biserica romană și în timpul paresimilor, îndeobște cam la nouă luni după postul Paștilor se nasc, în țările catolice, și cei mai mulți copii ; acesta va fi așadar și timpul cînd piața noastră va fi mai îmbelșugată ; este știut că la patru nou-născuți în această țară, trei cel puțin sînt odrasle papistășești : un nou avantaj stă deci în faptul cu numărul papistașilor va începe dintr-odată să scadă.

Ziceam mai sus că nevoile unui prunc de cerșetor (categorie în care intră de altfel toți sătenii și plugarii, precum și patru cincimi din numărul fermierilor), pot fi cu totul acoperite cu doi șilingi *per annum* ; sîntem deci îndreptățiți să sperăm că nici un gentilom nu va avea de ce să se căineze plătind zece șilingi pentru un plod proaspăt și gras, gata tăiat ; din carnea lui, nu mai e nevoie s-o spun din nou, — se pot pregăti patru mese bune și îndeustătoare pentru o familie, chiar în cazurile cînd ar fi un tacîm mai mult, să spunem, pentru un musafir de-al casei. Cît despre domnul moșier, el va deveni tot mai iubit și prețuit de țărani : mamele se vor bucura de opt șilingi beneficiu net, fiind și bune de muncă pînă la nașterea plodului următor. Persoanele mai chibzuite (și vremurile pe care le trăim cer

* Rabelais

într-adevăr chibzuință) pot foarte bine beli pruncul de piele: argăsind-o cu iscusință, ea va putea fi prefăcută în mănuși fine pentru doamne, sau în ghetete de vară pentru domnii cilibii.

Cît privește Dublinul nostru, sînt de părere să se așeze tarabe la răscruce; de casapi, firește, nu vom duce lipsă, dar ar fi totuși mai nimerit ca pruncii să fie vînduți de vii, și puși la foc îndată după înjunghiere, precum purceii.

Unul din fiii credincioși ai țării acesteia, om de ispravă, înzestrat cu toate darurile proniei cerești, îmi spunea deunăzi, în legătură cu aceste lucruri, că după părerea lui s-ar putea aduce anumite îmbunătățiri de finețe proiectului meu. Întrucît, zicea el, foarte mulți domni în Regatul nostru au rămas în ultimul timp fără vînat, ar fi poate cazul de a suplini lipsa dihaniiilor din calea flintelor vînatorești cu feciori și fetișcane de la doisprezece pînă la patrusprezece ani, și așa atît de numeroși, și gata să moară de foame datorită lipsei de lucru și de slujbe; firește că părinții, sau, în lipsa lor, rubedeniile mai apropiate, ar fi cei mai în drept să se învoiască la încheierea acestor vînzări. Dar în ciuda respectului pe care îl datorez acestui vrednic patriot și bun prieten al meu, nu pot întru totul împărtăși punctul lui de vedere: după cum mărturisesc și cunoștința mea americanul (din susținută experiență), carnea băieților e îndeobște slabă și ațoasă, ca cea a școlarilor noștri vlăguți de prea mult exercițiu, iar la gust neplăcut; a-i îngrășa ar fi prea costisitor; iar în privința fetelor, umila mea părere e că a le face țintă halicelor ar fi o adevărată pierdere pentru țară, deoarece lăsîndu-le în viață ar avea prilejul de a deveni curînd la rîndul lor născătoare: pe lîngă toate acestea nu putem trece cu vederea că unii, cîrciogari din fire, ar putea găsi aici pricină de sminteală (deși fără temei) — sub motiv că asemenea isprăvi s-ar apropia prea mult de cruzime și neomenie, fapte cu care nu m-am putut împăca niciodată, oricît de inimos ar fi fost dealtminteri Proiectul.

Dar aș dori totuși să-mi îngăduiți să vă dau cîteva lămuriri ca să vedeți de unde i-a putut încolți prietenului meu acest gînd: după propria lui mărturisire acesta i-a fost băgat în cap de vestitul Sallmanaazor, un băștinaș din Formosa, statornicit la Londra de mai bine de douăzeci de ani și care i-a istorisit cum, la el pe insulă, gîdele vinde unor oameni de calitate hoitul tinerilor osîndiți la moarte, în chip de mare trufanda; așa se face că pe vremea cînd mai era pe-acasă, trupul unei grăsună în vîrstă de cincisprezece ani, răstignită pentru vina de a fi încercat să-și otrăvească împăratul, fusese vîndut în hălci Ministrului de stat al Înălțimii sale, precum și altor mari mandarinii din Dregătoria Statului, pentru suma de patru sute de coroane. Îmi vine în gînd că și în orașul nostru trăiesc cîteva tinere durdulii care nu fac nici cît o ceapă degerată, ducînd-o însă ca în sînul lui Avram: le-ar

cădea nasul dacă n-ar ieși purtate în lectică, sau dacă s-ar arăta la teatru, sau vreun alt loc public, neîmpopoțonate cu fel de fel de zorzoane de prin străinătate : în cazul în care de-alde acestea ar păți ce a pățit grăsună din Formosa, credința mea rămîne că Regatul nostru n-ar suferi o pagubă prea mare.

Mulți înși prăpăstioși se vaită că avem un număr prea mare de săraci bătrîni, de calici beteșugiți și oropsiți de soartă; mi s-a cerut deci să cuget la măsurile ce s-ar cuveni luate spre a putea ușura grumajii poporului nostru de apăsarea acestui jug amarnic. Pot însă spune că nu văd unde ar fi încurcătura : toți știu prea bine că ceata coatelor-goale se rărește multumitor din zi în zi prin simplul fapt că unii mor, alții putrezesc, alții pier de frig și de foame, alții în sfîrșit sînt înghițiți de jeg și condrăței. În ceea ce privește tinerele vlăstare ale păturii țărănești, îmi veți da dreptate cînd spun că stăm iarăși foarte bine : într-adevăr, negăsind de lucru, tinerii se tocesc pe nesimțite prin înfometare; și dacă, din cînd în cînd, unii mai sînt, ici și colo, tocmiți la cîte o muncă, vloga le lipsește ca să și-o poată îndeplini pînă la capăt; iată deci că atît Țara cît și dînșii sînt la adăpost de primejdiile viitoare.

Dar să revin la ce spuneam, căci m-am întins prea mult cu vorba ; sînt deci de părere că avantajii arătate de mine în această *Jalbă* sînt îndeajuns de grăitoare prin ele însele, unele avînd chiar o deosebită însemnătate. În primul rînd, după cum stăruiam și mai sus, măsurile acestea ne-ar descotorosi de amarul de papistași ce ne copleșește an cu an tot mai mult : căci pe lîngă faptul că sînt primii prăsitori ai Țării, catolicii sînt dușmanii noștri de moarte, ce stau nestrămutați în țară, nu de florile mărului, ci uneltind să ne vîndă coroana și neamul Domnului Pretendent ; încercînd să tragă foloase și din faptul că atîția fii credincioși ai bisericii protestante au părăsit glia strămoșească mai degrabă decît să plătească dijmă, împotriva conștiinței lor, unii iereu episcopesc.

În al doilea rînd, sărmanii dijmași vor avea în sfîrșit o brumă de avere cu care să poată ieși din încurcătură ca să-și poată plăti zeciuiala, — căci vitele și găinile li s-au luat, iar banii le sînt un lucru cu desăvîrșire necunoscut.

În al treilea rînd, avînd în vedere că întreținerea a o sută de mii de copii, de la doi ani în sus, nu poate costa mai puțin de zece șilingi de cap de prunc *per annum*, — reiese că venitul obștesc va putea crește cu cinci-zeci de mii de lire sterline *per annum* ; la aceasta se adaugă și avantajul de a avea un nou și prea gustos preparat culinar pe care toți cetățenii de vază și de ispravă și-l vor putea procura cînd vor dori să se ospăteze cu bucate alese ; în privința banilor, e limpede că vor circula între noi, bunurile fiind pe de-a întregul rodul și produsul nostru.

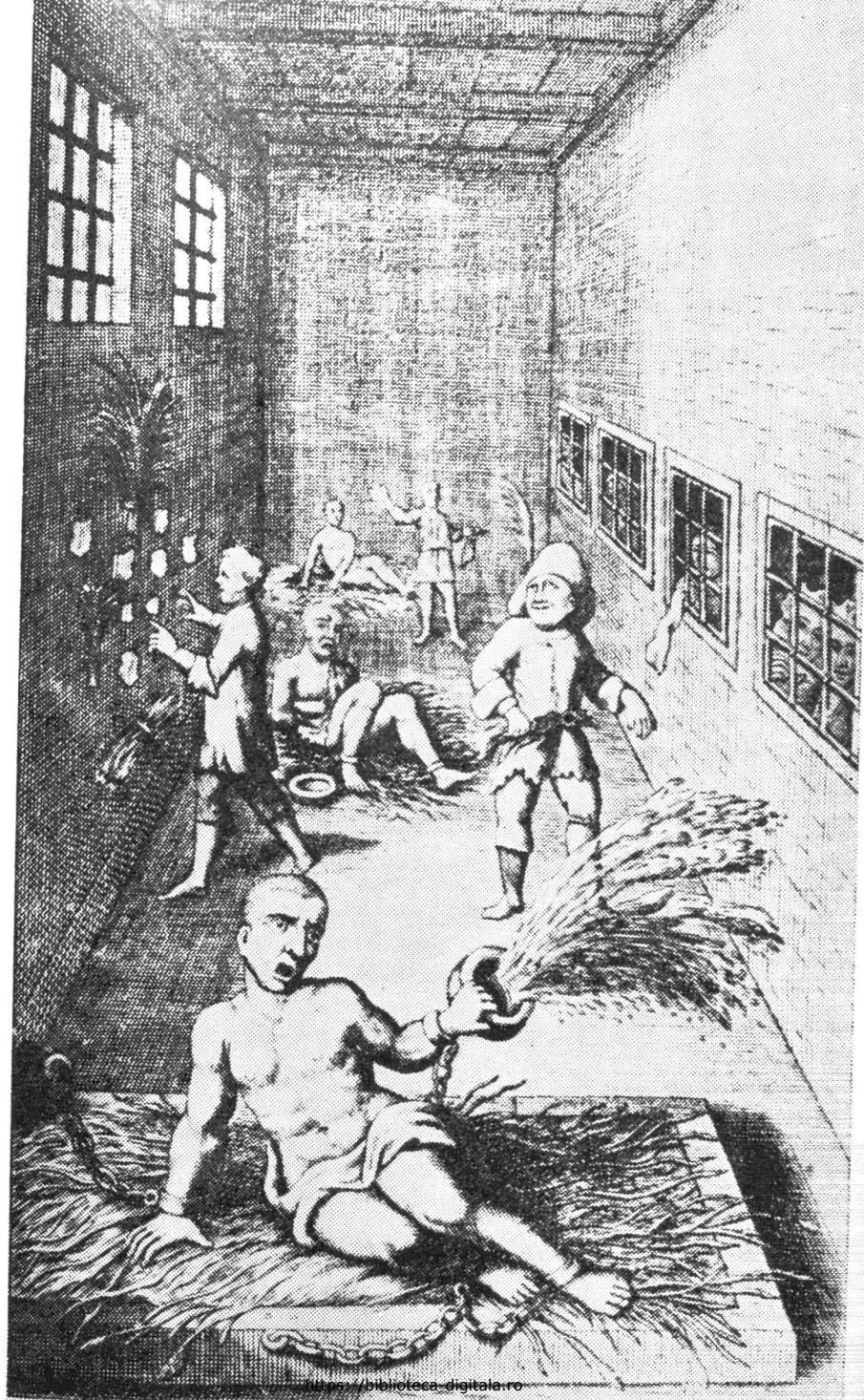
În al patrulea rînd, în afara cîştigului de opt şilingi *per annum*, — mamele osîrduitoare se vor putea uşura, prin vînzare, de îndatorirea de a-şi creşte copii, după ce aceştia vor împlini anul.

În al cincilea rînd, carnea de prunc va aduce muşterii foarte mulţi prin taverne şi ospătării: flece cîrciumar va căuta să gătească cele mai gustoase mîncăruri, iar clienţi subţiri, cu gusturi rafinate, se vor îmbulzi să le ceară la tavă; e de la sine înţeles că un bucătar destoinic va şti cum să-şi cîştige muşteriii, făcînd bucatele din carne de prunc cît va fi cazul pe scumpe.

În al şaselea rînd, măsurile acestea vor constitui un puternic îmbold la căsătorie, lucru pe care toate ţările orînduite înţelepţeşte, fie că îl răsplătesc prin favoruri, fie că îl întăresc prin legi şi pedepse. Va creşte de asemenea grija şi bunătatea mamelor faţă de scumpii lor copii — a căror soartă va fi de acum căpătuită prin obşte, aducînd părinţilor cîştig, în loc de a-i mai pune la cheltuială. Ar fi de dorit ca foarte curînd să vedem şi o cinstită întrecere între femeile măritate spre a şti care din ele va izbuti să aducă cel mai gras prunc la obor. În timpul sarcinii, soţii vor deveni tot atît de drăgăstoşi faţă de nevestele lor, pe cît sînt acum faţă de iepele şi de vacile grele, sau faţă de scroafele cărora le vine timpul de a făta; e de la sine înţeles că se vor înfrîna totodată de a ridica mîna împotriva jumătăţilor lor (lucru din păcate destul de obişnuit altminteri) — de teamă să nu lepede.

S-ar mai putea înşirui şi o mulţime de alte avantagii cum ar fi de pildă posibilitatea adăugirii unui plus de o mie de capete la exportul nostru de carne de vită la butoi; mă gîndesc apoi în înmulţirea porcilor de crescătorie, şi la nevoia de a aduce îmbunătăţiri meşteşugului de pregătire a costiţei afumate — lucruri din păcate neglijate tocmai datorită distrugerii tineretului porcin, din care ne înfruptăm mult prea des la mesele noastre: carnea de prunc fraged ar fi aşadar bine venită, fiind de o mie de ori mai gustoasă, mai bună şi mai arătoasă decît cea de porc; un prunc întreg la frigare ar fi, bunăoară, tot ce poate fi mai potrivit pentru o serbare dată de Măria Sa Lordul Primar, sau chiar pentru oricare alt bairam obştesc. Dar nu mă mai lungesc, căci doresc a fi scurt şi cuprinzător.

Socotind în Dublin o mie de familii care ar cumpăra regulat carne de prunc, — la care se adaugă familiile care ar deveni muşterii doar în anumite ocazii ca: cununii, botezuri, ş.a. — cred că nu greşesc cînd spun că oraşul nostru ar avea nevoie, pe an, în jur de douăzeci de mii de capete carne de prunc proaspăt; pentru restul Țării (unde s-ar putea vinde şi ceva mai ieftin) ar rămîne nu mai puţin de optzeci de mii de capete.





- ▲ Gravură originală ilustrând ediția franceză de la 1756 a operelor lui Swift —
Lausanne și Genève, Bousquet & Comp. Biblioteca Academiei R. S. România.
◀ (ansamblu și detaliu)

Cred că singura obiecțiune ce s-ar putea aduce măsurilor cerute în această *Jalbă*, ar fi că ele ar duce la o grabnică împuținare a populației Regatului. Trebuie să recunosc deschis că tocmai acesta mi-a fost gîndul călăuzitor atunci cînd am purces să-mi arăt umila părere: dar aş dori foarte mult ca cititorul să nu treacă cu vederea faptul că tot ceea ce spun

aici privește numai și numai *Țara Irlandei*, și în nici un chip vreo altă țară, nici pe cele ce vor fi fost, nici pe cele ce sînt, nici pe cele ce vor mai fi vreodată. Așa că nu vreau să aud pe nimeni venind cu sfaturi și cu povețe de felul acestora : că ar fi mai bine să se pună bir de șase șilingi la liră pe bunurile absenteiștilor ; că să nu mai întrebuințeze nimeni îmbrăcăminte sau mobilă decît din manufacturile țării ; că orice marfă de lux din străinătate ar trebui cu desăvîrșire oprită ; că ar fi cazul ca femeile să fie lecuite de racilele risipei, fuduliei, vanității, trîndăviei și patimii jocului ; că toată lumea ar trebui să deprindă virtuțile economiei, prudenței și cumpătării ; că ar trebui să ne iubim mai mult *Țara* — că pînă și laponii și topinamburii ne-au luat-o înainte în această privință ; că ar fi cazul să mai lăsăm cearta și sfada și să nu mai facem ca iudeii, care se sfîrtecau unii pe alții în chiar clipele cînd Ierusalimul cădea sub sabia vrăjmașului ; că s-ar cădea să băgăm mai mult de seamă și să nu ne vindem conștiința și neamul pentru nimic în lume ; că domnii moșieri n-ar fi rău să arate barem un grăunte de îndurare față de dijmașii lor. Apoi : că negustorii s-ar cădea să-și facă meseria cu mai multă cinste, conștiinciozitate și pricepere : căci, dacă s-ar putea da azi o hotărîre cum că de acum încolo doar mărfurile noastre să fie vîndute în prăvălii, cu siguranță că i-ai vedea punîndu-și îndată la un loc puterile să găsească mijlocul cel mai sfînt de a jecmăni în fel și chip pe cumpărători și în aceste împrejurări ; și pentru nimic în lume n-ar veni cu o hotărîre dreaptă, de a-și vedea de treabă cîstit, deși toată lumea nu așteaptă altceva de la ei.

Iată de ce nu voi îngădui nimănui să-mi vorbească despre cele pomenite mai sus, și alte asemenea dezlegări, mai înainte să se nască barem o licărire de nădejde că oamenii vor încerca cu inimă sinceră să le aducă la îndeplinire.

În ceea ce mă privește, m-am săturat de ani de zile să tot vin mereu cu cugetări și vedenii zadarnice, așa că mi-am pierdut nădejdea. Din fericire însă, în cele din urmă, am putut descoperi măsurile înfățișate în această *Jalbă*, care, pe lîngă faptul că sînt un lucru cu desăvîrșire nou, nu costă și stau pe de-a întregul în puterea noastră ; pe de altă parte, nu cădem nici în primejdia de a supăra stăpînirea ANGLIEI ; deoarece noua marfă nu se va vinde în afară, carnea de prunc fiind mult prea fragedă spre a fi ținută mult la saramură ; cu toate că, — dacă stau să mă gîndesc

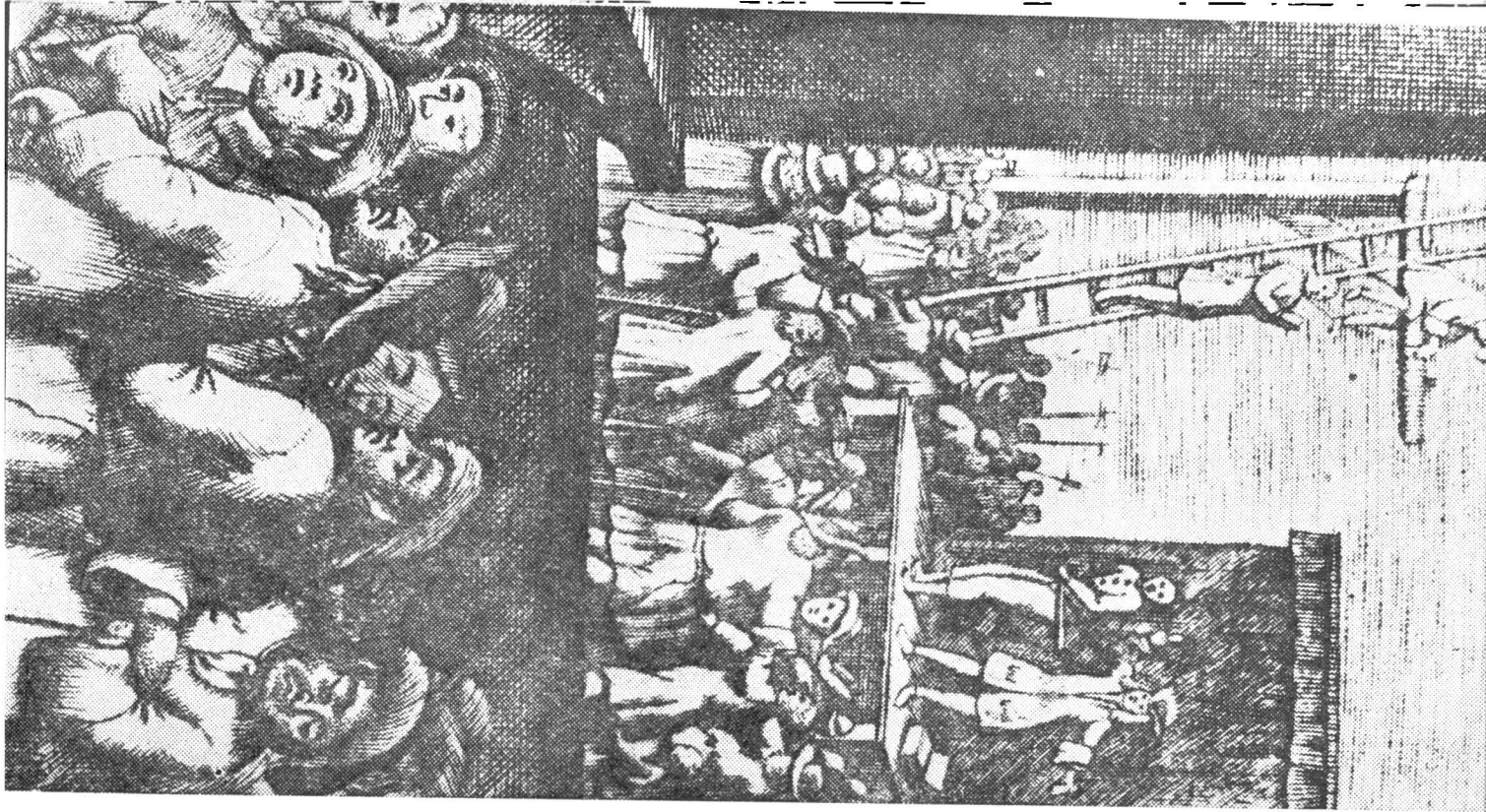
mai bine, — v-aş putea spune numele unei ţări care ar fi bucuroasă să ne poată înfuleca cu mic şi cu mare, chiar fără pic de sare.

În cele din urmă, nefiind chiar atât de îndărătnic ca să țin cu tot prețul la părerile mele, n-aş avea nimic împotriva să primesc şi pe ale celorlalți, mai cu seamă dacă ar veni din partea unor oameni cu scaun la cap, dovădindu-se totodată la fel de nevinovate, de puțin costisitoare, ușoare și eficiente, ca cele pomenite de mine mai sus. Dar, înainte ca să fiu întâmpinat cu obiecții la propriul meu proiect prin idei noi și mai bune, doresc foarte mult ca autorul (sau autorii) acestora să aibă bunătatea de a lua în considerațiune următoarele două puncte: unu, să se gîndească bine unde vor putea găsi hrană și îmbrăcăminte, pentru o sută de mii de guri și de pîntece *nefolositoare*. Doi, avînd în vedere că în această Țară trăiesc un milion de făpturi care, la chip și înfățișare, fac parte din neamul omenesc, să caute să adune în gînd mijloacele lor de trai laolaltă, și să vadă dacă rezultatul nu e cumva o datorie de două milioane de lire sterline; să nu uite pe de altă parte că cerșetorilor de meserie li se adaugă numărul foarte mare al fermierilor, sătenilor și plugarilor, — care împreună cu nevestele și cu copiii lor, sînt cerșetori *de fapt*; rog deci pe politicienii cărora propunerea mea le-ar displace, să aibă cutezanța de a merge pe la părinții unora din muritorii despre care vorbeam adineaori, și să-i întrebe dacă nu cred cumva că ar fi fost mai bine să fi fost cumpărați spre înfulecare la vîrsta de un an de zile, — după cum am arătat mai sus — și să fi scăpat pentru totdeauna de pacoste și de nenorociri; de jecmănirea moșierească; de îndatorirea de a plăti dăjdiile neavînd nici bani, nici meserie; de lipsa unui adăpost împotriva vîntului și a frigului; de un viitor din ce în ce mai negru pentru copiii lor, și pentru copiii copiilor lor.

Mărturisesc cu mîna pe inimă că nu sînt cîtuși de puțin mînat de vreun interes personal în străduința mea de a dovedi dreptatea acestei *Jalbe*, singurul lucru pe care l-am urmărit și îl urmăresc fiind bunăstarea obștei, propășirea negoțului, grija pentru vlăstarele Țării, ușurarea sărmanilor și un dram de desfătare pentru cei avuți. Țin să adaug că nu am copii mici și, prin urmare, nu mă aștept să cîștig de pe urma acestei *Jalbe* nici măcar cinci parale: nevasta mea nu mai poate rămîne grea, iar ultimul nostru vlăstar a împlinit vîrsta de nouă ani.

În românește de ANDREI BREZIANU





Gravură originală, ilustrând ediția franceză de la 1756 a operelor lui Swift — detaliu și pagină — (Lausanne, Genève, Bousquet & Comp.) Biblioteca Academiei R.S.România.

IRLANDA

nimic despre cei vii dacă nu-i adevărat

Atunci cînd am văzut pentru prima oară Irlanda la fața locului, după mai bine de un deceniu de interes și cercetări livresci, două imagini festive m-au frapat, desprinse din stema și insignele irlandezilor: harpa heraldică din vremea lui Ard Ri « marele rege » și deviza doctorului Hyde, primul președinte al republicii: « *nimic despre cei vii, dacă nu e adevărat* », replică la generozitatea dictonului latin față de cei morți.

Dintre amintirile numeroase notate în jurnalele mele de călătorie, aş vrea să reamintesc una sau două, încercări de a spune adevărul și despre morți:

Munster e una din cele patru provincii ale Irlandei, iar Kinsale (în galică: « Capul de maree ») portul ei cu cea mai fascinantă istorie din vremurile anglo-normande, crescut în jurul bisericii de piatră a Sfîntului Multose, construită prin 1190 și care de atunci patronează sălașul corăbiilor ce se aventurau pe apele reci ale asfințitului.

Coborisem povîrnișul asfaltat, mai jos de Compass Hill, în cartierul căsuțelor și micilor taverne cu iz iberic, din secolul al XVIII-lea, unde portul visează ca un enorm amfiteatru părăsit. Însoțeam un gazetar de la *Cork Examiner*, venit să raporteze despre marele concurs tradițional de pescuit în Ocean care adună anual amatori din mai multe țări. Unul dintre el scosese dinăsea un pește de 150 de livre și acum se fotografia cu el în cîrlig.

Venisem de fapt la Kinsale să văd locul unde lăsase ancora în 1703 William Dampier ca să-și călăfătuiască nava « St. George » (26 tunuri, 120 oameni la bord) și să se întovărășească cu Charles Pickering, căpitanul galionului « Cinque Ports », pentru o misiune în America spaniolă. Fiindcă citisem că șeful de echipaj de pe « Cinque Ports » a fost Alexander Selkirk, alias Robinson Crusoe.

De la Kinsale, în Insulele chiliene Juan Fernandez (« Insula Deznădejdi! »), sînt peste 17.000 de kilometri de drum fără pulbere; o asemenea călătorie dura pe atunci cam douăsprezece luni, ținînd seama de escalele trebuitoare și de flibustieri.

După aventura cunoscută (verificată ceva mai tîrziu de un alt căpitan de cursă lungă), Selkirk s-a întors aici, comandînd nava « The Increase », apoi s-a înfățișat la Londra să reclame că povestea captivității lui solitare i-a fost furată de domnul Defoe, aducîndu-i aceluia bani și glorie, iar pe el lăsîndu-l mofluz.

Poate că e o legendă pescărească, cum numai la Kinsale se pot asculta, dar nici adevărul, precum se știe, nu-i prea departe.

Êşuat pe singuratecu-i ostrov, eroul lui Daniei Defoe îşi începe astfel jurnalul nemaiauzitului său periplu:

« 30 septembrie 1659. Eu, sârmanul Robinson Crusoe, naufragiind în timpul unei furtuni îngrozitoare în preajma unei coaste care se zărea în apropiere, am fost adus pe ţărmul acestei insule blestemate şi pustii, pe care am numit-o Insula Deznădejdlî . . . »

Orî de cîte ori am recitit aceste rînduri — şi nu cunosc încă pe nimeni care să nu fi recitit cu plăcere în viaţa lui *Viaţa şi aventurile stranii şi uimitoare ale lui Robison Crusoe, marinar din York* — m-am întregat care să fi fost pricina misterioasă a alegerii acestei date anume pentru începutul robinsonadel ; de ce tocmai 30 septembrie 1659 ? Ca şi *Călătoriile lui Gulliver*, cu care, în cronica literelor engleze, este contemporană, cartea lui Daniei Defoe este o operă demonstrativă, scrisă de un om foarte talentat, şi foarte dezamăgit de viaţa şi meseria de scriitor profesionist, într-o vreme în care stîlpul infamiei pentru preacutegători nu era numai o metaforă gazetărească, precum nici conformismul bisericesc şi închisoarea datornicilor, instituţii din « binefacerile » cărora autorul gustase de ajuns ca gîndul la ele să-l urmărească pînă la marginile desperării. Şi m-am întregat adesea dacă ochii minţilor noastre, de tineri cititori, n-au împins prea departe de Albion « ţărmul acestei insule . . . pe care am numit-o Insula Deznădejdlî » . . .

Să ne fie lertat, prin urmare, dacă în albul imaculat pe care istoria literară îl lasă, de trei secole, în dreptul datei naşterii lui Daniei Defoe — presupusă a fi cîndva între 1659 şi 1661 (căci, din cochetărie, scriitorul n-a mărturisit-o niciodată) — ne vom îngădui să scriem data primei însemnări a *Jurnalului* lui Robinson, ca zi de naştere a creatorului său.

Dacă ar fi să chemăm noi argumente plauzibile în sprijinul celui ipotetic al nostru, trebuie să reamintim că, puţin după apariţia capodoperei sale, scriitorul a dat la tipar nişte aşa-numite *Reflecţii serioase* pe marginea ei, potrivit cărora Istoria lui Robinson nu ar fi decît o autobiografie alegorică ; şi, în acelaşi an, adică în 1719, apărea o maliţioasă culegere de pamflete ale unor colegi de breaslă, intitulată, cu o aluzie foarte limpede, *Viaţa şi aventurile stranii şi uimitoare ale lui D. D., ciorăpar din Londra*, profesiunea de bază a scriitorului, la acea vreme, fiind îmbrăcămîntea bărbătească cu specialitatea ciorăpărie. (Amintiţi-vă, de altminteri, cu cîtă nostalgie vorbeşte Robinson, pe insula lui, despre ciorapii englezeşti ! . . .)

Dar cum, astfel, ar fi să intrăm într-o controversă nedorită, cedăm bucurioşii datele acestei probleme vechilor săi biografi, şi aşa supraaglomerăţi de amănuntele unei existenţe literalmente senzaţionale.

Mă întorc deci, într-o toamnă aburoasă, la Dublin, pe podurile de pe River Liffey la o întîlnire, nesperată şi pasionantă, cu oraşul, cartierul şi prietenii lui Sean O'Casey. Lumea din Dorset Street retrăia în seara aceea, pe scena renăscută a lui « Abbey Theatre », într-o piesă revoluţionară cu titlu simbolic.

Dincolo de fluviu, pe malul drept, piatra cenușie, gazonul umed și solide grilajuri sumbre împrejmuiesc amintiri mai vechi ale cetății Irlandeze: Dublin Castle, Trinity College și la adăpostul unei coline pururi verzi, St. Patrick's Cathedral.

Cobori treptele de lespezi tocite și prin ogliva porții de lemn ferecat, cu două uși, pătrunzi în catedrala istorică unde este înmormântat decanul ei de la mijlocul secolului al XVIII-lea, precum te instruieste epitaful latinesc, săpat în marmura de pe peretele din dreapta intrării. Acel falmos epitaf, care trumpe din adâncurile unei inimi lacerate de o neistovită indignare la adresa fățărniciei confortabile și cheamă pe cititor să imite, dacă-i vrednic, încumetarea bărbătească a răzbunătorilor libertății. Îl coplex întocmai, așa cum l-am aflat, sub o lumină discretă lângă bustul celui răposat la 19 octombrie 1745:

Hic depositum est corpus
JONATHAN SWIFT S. T. D.
Hujus Ecclesiae Cathedralis
Decani
Ubi saeva indignatio
Ulterius
Cor lacerare nequit
Abi viator
Et imitare, si poteris
Strenuum pro virili
Libertatis Vindicatorem.

Scriam, cu alt prilej, despre ciudata aureolă pe care posteritatea i-a făurit-o lui Swift, ca scriitor pentru copii, din cauza unei interpretări simpliste a aventurilor lui Gulliver piticul-urlaš, uitînd că, pe vremea lui, autorul se declara satisfăcut că operele sale « în loc să distreze lumea, o fac să turbeze ». În realitate, Swift este întemeietorul pamfletului literar englez.

Swift era și în viață la fel de neîmblînzit și de dîrz. I se spunea « nebunul de popă », din pricina ieșirilor lui necontrolate. Nimic nu-l revolta mai mult decît resemnarea politică. Era temut și singur. Fără titluri și avere, a fost puternic prin simpla influență personală a unui talent redutabil. Prea puțin, pentru Anglia georgiană a noilor milionari.

În ultimii șapte ani de viață, el n-a făcut decît să supraviețuiască spiritului său rătăcit. « Nebunul » de popă înnebunise de-a-binelea, pierdut într-o lume înteroară, de nepătruns, definitiv opacă la orice solicitare a inteligenței. Nici o femeie n-a venit să-l plîngă pe acest cleric bătrîn, a cărui existență începuse ca într-un roman de Dostoievski și se sfîrșea ca într-unul din labirinturile lui Kafka . . .

Eram sătul de toate aceste bătălii cărturărești cînd am pătruns în atmosfera pașnică și rece a trecutelor vieți. Un romb de alamă lustruită, ca o ramă de lumină, însemna pe o lespede, cîțiva pași mai încolo, locul de veci al marelui neliniștit. Apoi, ca la o bătaie de clopot, am tresărit, citind alt nume, alături, într-un romb mai mic: Esther Johnson Stella 1728.

Ce căuta, în acest sanctuar al eroilor fără biografii sentimentale, această biată femeie părăsită de noroc și lipsită de orice glorie, afară de a ceea a discreției care a ucis-o?

Fuse o școlăriță cuminte, copil din flori a unui senior englez, stăpînul casei în care tînărul Swift îndeplinea o slujbă de servitor intelectual. O revăzuse apoi la Dublin, unde această adolescentă, rezervată și frumoasă, venise să se stabilească spre a-și urma învățătorul prea luminat, ca o umbră credincioasă.

Leul care intrase în arena politică a Angliei se retrăgea la Dublin ca să-și lîngă rănile. Și să-și afle tihna lîngă singura ființă care nu-i solicita decît dreptul de a-l admira fără să-l judece și de a-l aproba fără să-l înțeleagă. Relațiile dintre ei erau decente și tandre, o « amitié amoureuse » mereu reținută de teama diferenței de vîrstă (15 ani); viața lui agitată și depărtarea nu-i îngăduiau să o angajeze mai mult.

Între 1710 și 1713, legat de Londra, îi scria la două săptămîni, cite una din acea serie de scrisori, fără seamăn în literatura epistolară engleză, cunoscută azi sub numele de *Jurnal pentru Stella*. Din acei ani ne-a rămas de la ea poemul *De gelozie* care începe așa:

*Puteri cerești, fiți scut, să nu răsară,
Pe chipul meu, a inimii ocară. . .*

Pălăvrăgeala saloanelor și a cafenelei « literare i-au ruinat liniștea și sănătatea. Despre toate acestea femeia nu cuteza să-i vorbească Decanului furios. Mai ales că într-un asemenea moment de supărare pe lume, nefericit moment, i-a oferit căsătoria, secretă și poate neconsumată, despre care s-a scris prea mult și prea puțin pînă astăzi.

Agonia Stellei, discretă și frumoasă ca ea însăși, a ținut cîteva ani. În Ianuarie 1728, cînd i s-a adus la decanatul catedralei, știrea morții domnișoarei Esther Johnson, în vîrstă de 43 de ani, și-a continuat ședința de lucru cu colaboratorii, cîteva ceasuri încă, apoi s-a închis în odaia lui, ca într-o celulă de uitare, singur cu remușcările. Și cu o buclă de păr negru, păstrată într-un plic gălbenit, din fundul sertarului cu predici.

Acuma odihnesc alături și pașii trecătorului ating numele lor, în St. Patrick's Cathedral.

Această fantezie lirică a pietății irlandeze, de a alătura întru veșnicie, două ființe cărora lumea nu le-a îngăduit tihna conviețuirii firești pe pămînt, pare născocirea unei agenții de turism. Dar s-a întîmplat pe vremea lui Dimitrie Cantemir, cînd oamenii nu învățaseră prea bine prețul lacrimilor de publicitate. Și am simțit urcîndu-mi-se în gîtlej nodul unei emoții adevărate, pentru gazetarul ursuz cu guler alb și perucă de înalt prelat, conștient de efortul său pur spre virtute și adevăr, în care l-am intuit pe marele timid care și-a ratat viața temîndu-se de gura lumii, ca ultimul dintre seminarști.

Cucerirea lui Swift

Cu un sentiment de oarecare jenă constatăm la citirea bibliografiei traducerilor românești din Swift pe care ne-o oferă chiar ediția lui Brezianu * că abia acum, în 1971, la peste 250 de ani de la apariție, ne bucurăm de prima versiune românească a unora dintre cele mai importante lucrări ale satiricului englez. Dar, la drept vorbind, până în 1947 nu dispuneam de o traducere serioasă nici măcar din *Gulliver* (au venit de atunci două, datorate, cea dintâi Verei Călin, cealaltă lui Leon Levițchi). Iar premiera absolută a traducerilor swiftiene are loc în 1848, la mai bine de 100 de ani după moartea decanului. (Este vorba de traducerea lui I.D. Negulice, confruntată cu originalul englez de D. Em. Angelescu). Lucru foarte curios, dacă ne gândim că cel mai târziu în jurul lui 1800, contemporani ai lui Swift, precum Pope sau Addison erau temeinic citați la noi și începeau să fie traduși. Desigur, o primă explicație găsim în proasta reputație care se îndirjea să pedepsească intransigența crudă a marelui prozator. Poate că, pe de altă parte, era nevoie de o maturizare a conștiinței literare de la noi, a unui surplus de informație filozofică și culturală care să îngăduie funcționarea lină a subtilităților swiftiene. Dar poate că, pur și simplu, o cultură cum era cea română în secolul XIX și la începutul secolului XX avea o instinctivă reacție de apărare, se ferea de un spirit prea coroziv, capabil să pătrundă pînă în adînc și să rănească nervi delicat, esențiali, ai inițiativei culturale. Să nu comentăm acum și aici dacă astfel de rafinamente sînt justificate și dacă ele au constituit în adevăr un beneficiu; să ne bucurăm pur și simplu că țin de o întreagă mare etapă depășită.

Ediția lui Brezianu pune în fața cititorilor o selecție foarte solidă, a cărei unitatea centrală e *Tale of a Tub* (Povestea unui Poloboc) dar din care nu lipsesc *Bătălia dintre Cărțile Antice și Moderne*, *Lucrarea mecanicească a Spiritului*, piese de rezistență ale satirei swiftiene. A fost deja semnalată și regretată absența celebrei *A Modest Proposal*, capodoperă satirică a lumii; mai există însă și alte comentarii de făcut. Regretăm că nu s-au publicat toate « scrisorile postăvarului » în loc de una singură; că atît *Îndreptările spre folosul slugilor* cît și *Culegerea de politicoase și cultivate conversații* ne sînt oferite parcimonios în versiune românească. Evident, există aici limitări de spațiu pe care trebuie să le înțeleagă chiar și cititorul cel mai nesățios. Ne putem totuși pune întrebarea dacă, în cazul unui eveniment așteptat de mai bine de două secole, aceste imperative nu ar fi putut fi înduplecate. Ne mai întrebăm dacă una dintre soluții nu ar fi fost să se lase pentru moment la o parte eseurile grave non-satirice (de pildă, *Carte*

* Jonathan Swift, *Povestea unui poloboc, satire și alte pamflete*, traducere, studiu introductiv și note de Andrei Brezianu, București, 1971, editura Univers, LIII + 379 pagini, 28 lei.

către un june domn, Către o tinăra domniță etc.), urmînd ca ele să fie grupate ulterior, într-o ediție aparte, alături de propunerile pentru îndreptatea limbii sau alte lucrări de același fel. Tot lăcomia ne face să presupunem că atunci amuzantele *Bickerstaff Papers* și-ar fi găsit și ele un loc în selecție. N-am vrea ca toate acestea să fie luate drept lipsă de recunoștință; în realitate, poate că ideea de a alcătui o selecție bipolară (cuprinzînd nu numai negarea satirică, ci și afirmarea valorică) va fi mai de folos cititorului, decît ediția mai unitară la care ne fuge gîndul. Nu îi reproșăm lui Andrei Brezianu decît că nu și-a clarificat natura și scopurile opțiunilor sale, atît la nivelul ansamblului, cît și la acela al textelor individuale.

Ediția de față, privită în ansamblul ei, îl înscrie totuși pe Andrei Brezianu în primele rînduri ale cercetărilor lui Swift de la noi. Aparatul critic ce însoțește ediția este serios și de bună calitate: — note de subsol, binevenite pentru elucidarea aluziilor mai puțin clare, un temeinic capitol de « repere cronologice », o serie de indicații bibliografice asupra edițiilor, a lucrărilor critice, a traducerilor de la noi. Dar este vorba, mai presus de acestea, de studii introductive, care, tocmai pentru că Brezianu s-a eliberat de balastul suplimentar al lămuririlor de date, a putut fi o adevărată și încheată clarificare a conținutului artistic și de idei din operele selectate. Se aduc lămuriri suplimentare privind funcționarea « măștii » la Swift, asupra structurii atît de complexe a *Poveștii unui poloboc*, și asupra înțelesurilor pe care conceptul de « formă fără fond » l-ar putea dobîndi la Swift.

De fapt, și poate ar fi locul s-o spunem aici, impresia că opera lui Swift s-ar « ordona » cumva în jurul lui *Gulliver* este falsă, cel puțin din punctul de vedere al autorului însuși, care nu a susținut niciodată un astfel de punct de vedere. Pentru el, *Gulliver* era o simplă lucrare, o satiră oarecare printre multe altele. Swift nu are preocupări estetice în sine, el nu este un autor de ficțiuni. Ca și cei mai mulți dintre contemporanii săi (Defoe, Addison), el se consideră un publicist angajat într-o continuă confruntare cu realul. Tocmai de aceea, lucrările sale îi sînt, lui însuși, egal de importante. Pe Swift nu îl interesează de fapt să dea conținut formei, și nici chiar să doboare formele lipsite de conținut, ci îl interesează conținutul însuși. El știe că viciul și absurdul sînt reale și se simte dator să le doboare. El este convins că strîmbătura și întortocherea trebuie îndreptate, își suflecă fără întîrziere mînele și se apucă de treabă. Swift este un practician. El nu are preferințe pentru una sau alta din operele sale — fiecare din ele este bună în măsura în care și-a îndeplinit scopul. (În acest sens poate că *Scrisorile Postăvarului* i-au fost mai dragi decît *Gulliver*). Swift este un practician, și ura lui împotriva abstractului trebuie înțeleasă și în acest fel, ca ura unui om care nu poate accepta să se despartă de real. Dar tocmai pentru că este un practician, are interesul cel mai ascuțit pentru tehnică, pentru stil. El știe, ca orice practician adevărat, că dacă vrei să acționezi asupra conținutului, trebuie să te preocupi de formă, el știe că scopul stimulează mijloacele, că meșteșugarul este adevăratul cuceritor al realului.

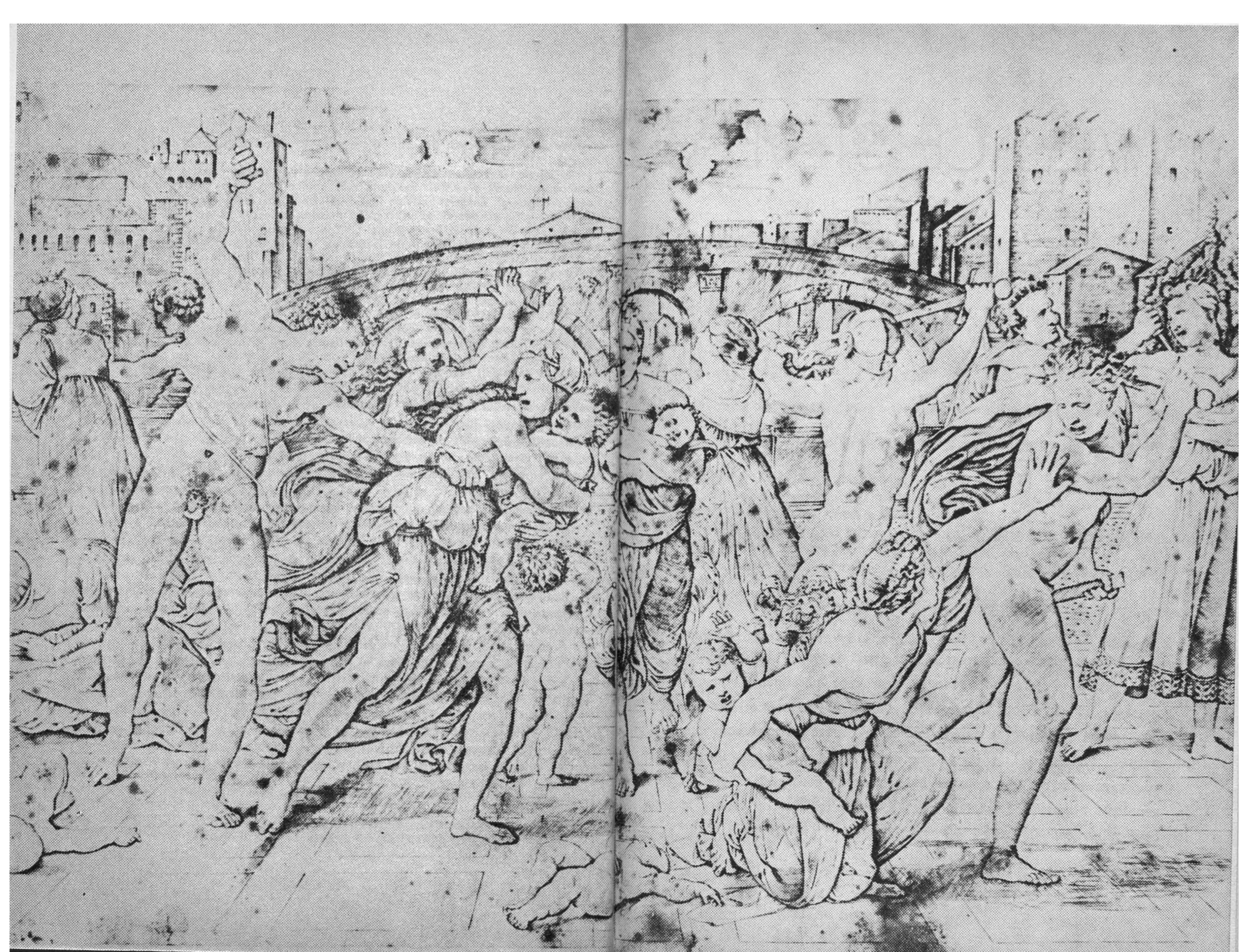
Brezianu înțelege foarte bine această optică a lui Swift, și, de aceea, dedică a doua jumătate a studiului său unei strălucite analize a stilului lui Swift. Spunem strălucite în deplină cunoștință de cauză, întrucît recursul la aparatul de figuri retorice azi uitate, dar acum 250 de ani extrem de vii în conștiințele culte, reprezintă un procedeu pe deplin nou în cercetarea swiftiană pe plan mondial. Ar fi păcat dacă cele cîteva pagini dedicate antiparastazei, parodiastolei, chleuasmului mimezei etc. nu ar fi extinse într-un studiu exhaustiv, cu aspecte statistice, dar și de valorificare a ponderei diverselor procedee retorice, a îmbucării lor, a semnificațiilor. Ar fi interesant de știut dacă diversele « obrăzare » recurg la procedee

diverse sau asemănătoare, întrucît ni se pare că «măștile», se constituie din segmente care sînt tocmai procedeele, acestea constituind puntea dintre autor și mască.

În sfîrșit, să spunem cîteva cuvinte despre traducerea propriu zisă, realizarea cea mai evidentă a ediției. Brezianu este unul dintre foarte puținii noștri traducători *conștienți*, conștient atît de faptul că tălmăcirea este o artă lucidă și dificilă, conștient cînd se decide să utilizeze o metodă consecventă de lucru și de zidire a unui stil. O spune el însuși atunci cînd face trimiteri la Cantemir și cînd scotocește voluptuos prin adîncimile lăzilor cu cuvinte românești mai vechi. Dar, să subliniem categoric, nu e vorba aici de un simplu proces de abilități arhaizante care, în sine, nici nu ar fi chiar atît de neobișnuit. La drept vorbind arhaismele nici măcar nu sînt atît de importante numeric pe cît s-ar părea la prima vedere. Ele sînt folosite în puncte cheie, adică tocmai acolo unde traducătorul obișnuit le-ar fi evitat. Mai interesant este însă procesul de *traducere al ritmurilor*. Swift folosește propoziții relativ scurte în fraze de obicei lungi, organizate în mai multe serii de simetrii (contrastante sau similare), după principii destul de frecvente în neo-clasicismul francez sau englez. Vocabularul e simplu, clar, tăios; latinismele sau termenii mai speciali apar numai în anume puncte alese cu grijă. O traducere fidelă a acestui ritm și a acestei structuri a segmentelor ar fi impus o severă artificialitate de natură modernistă și o abandonare a valorilor arhaice. Brezianu renunță lucid și hotărît la această alternativă; el preferă să topească fraza swiftiană în unități noi, proprii limbii române. Pasta din care se face fraza este mai groasă, mai colorată decît în originalul englez, cuvintele mustesc, palpabile, concrete, mai calde decît la Swift. Traducătorul nu se sfiește să taie frazele mai lungi în chip diferit, să le reaseze. Aici se pot strecura și eventuale abateri sau contrasensuri; metoda lui Brezianu care exclude, cum am văzut, reproducerea literală, nu poate avea drept supremă prioritate fidelitatea scrupuloasă. El *rescrie*, urmărește sensul general, dar limbajul este mai sfătos și mai encomiastic, propriu unui secol al XVIII-lea românesc; are nevoie de sintagme mai bogate pentru a reproduce lapidaritățile și ascuțimile directe ale lui Swift.

Rezultatul final al acestor translații este un text unitar, de o remarcabilă consecvență și frumusețe, care poartă pecetea unei gîndiri originale și organice. Avem în față un *Swift românesc*, în cel mai adînc sens al cuvîntului: tălmăcirea lui Brezianu este un eseu despre felul cum ar fi putut scrie Swift dacă ar fi folosit drept vehicul limba română. Fără îndoială se pot imagina sau admite și alte metode de lucru; fără îndoială se pot aduce destule critici atît selecției, cît și traducerii ca atare, iar unele le-am amintit mai sus. Avem însă de-a face cu una din cele mai bune traduceri din engleză în română făcute la noi, o traducere plină de farmec, care se citește cu voluptate, de o concepție conștient aleasă și consecvent urmată. Întreaga ediție frumos ilustrată, legată și culeasă, reprezintă un act de cultură, iar rezultatul ei final, volumul, se așează cu plăcere și mîndrie în rafturile bibliotecii noastre.

Uciderea pruncilor, de Marc Antonio Raimondi, gravură din secolul XV
(Colecția Cabinetului de stampe al Academiei R.S. România) ►



WALLACE STEVENS

POETI DESPRE POEZIE

Cu acest eseu revista noastră duce mai departe publicarea câtorva din textele moderne de răsunet prin care personalități literare de prestigiu (T. S. Eliot, Ezra Pound, Gottfried Benn, ș.a.) au limpezit înțelegerea poeziei și a sensurilor ei în raport cu realitatea contemporană. Culese de pe meridiane culturale diverse, eseurile viitoare vor avea menirea de a închea în sinteză antologică o sumă reprezentativă a vederilor marilor poeți ai secolului XX cu privire la arta cuvîntului.

POESIS ȘI ASEMĂNARE

Acuratețea exprimării literare înseamnă acurateță față de însăși structura realității.

Astfel, dacă dorim să formulăm o teorie adecvată a poeziei ne convingem și de necesitatea unei cercetări a structurii realității, — realitatea alcătuind referința centrală către care întreaga poezie converge. În legătură cu acest lucru am putea încerca să examinăm una din componentele semnificative ale structurii realității, să zicem asemănarea.

Privitor la asemănarea lucrurilor din natură, trebuie recunoscut în primul rând că aceasta îmbracă forma unui raport, căci, într-un anume sens, există asemănări între toate lucrurile de pe lume. Să luăm de exemplu priveliștea unei lungi limbi de nisip întinsă pînă dincolo de zare, străjuită pe de o parte de o perdea de arbori, mărginită pe de altă parte de talazurile mării. Cerul e fără nori, iar soarele roșu. În ce sens putem spune că lucrurile din acest tablou sunt asemănătoare? Există firește suficient de mult verde în mare ca să-l putem pune în raport cu coroanele arborilor. Cerul e destul de bine oglindit în apa mării pentru a da naștere, într-un anume sens, și aici asemănării. Plaja e galbenă, — între verde și albastru. Prin urmare, lumina ca atare creează aci o unitate nu numai în depărtările orizontului, unde nuanțele se estompează, dar chiar în contactele mai apropiate ochiului. Păstrînd firește proporțiile, putem la fel să afirmăm că fiecare bărbat se aseamănă cu toți bărbații, fiecare femeie se aseamănă cu toate femeile, anul acesta se aseamănă cu anul trecut. Fără îndoială că începutul timpului își va afla asemănare la sfîrșitul veacurilor. Se consideră că o lume seamănă cu cealaltă.

* « The Necessary Angel: Essays on Reality and Imagination » by Wallace Stevens, Vintage Books New York, 1965.

Ziceam că asemănarea dintre lucruri reprezintă una din componentele semnificative ale structurii realității. Semnificativă, tocmai pentru că făurește raportul sus-amintit. Constitue o trăsătură de unire. Stă la temelia aparenței. În sfera naturii, acest raport leagă două sau mai multe părți ale realității. În sfera metaforei (deși metamorfoză ar fi termenul mai potrivit, folosesc cuvîntul ca simbol desemnînd acel aspect poetic ce ne reține pentru moment atenția, crearea anume de asemănări prin opera imaginației) — în sfera metaforei, zic, asemănarea poate acoperi trei situații: mai întîi, între două sau mai multe părți ale realității; apoi, între un lucru imaginat și un lucru real, ca de pildă între muzică și tot ceea ce poate fi evocat de muzică; și, în sfîrșit, între două lucruri imaginate, ca de pildă atunci cînd spunem că Dumnezeu este bun, — întrucît afirmația implică asemănarea conceptelor de divinitate și de bunătate.

Nu este vorba aci de identitate. Atît în domeniul naturii cît și în cel al metaforei, identitatea reprezintă de fapt un punct mort, unde asemănările dispar. Dacă dublura leită a unui ins ar intra pe ușă, ar lua loc într-un scaun, și ar începe să articuleze cuvintele avute în minte de prototipul său, nu am putea vorbi decît tot de asemănare. James Wardrop scria de curînd în *Signature*:

Menirea presei este să furnizeze unui public indefinit multiplicarea virtualmente indefinită a unui număr de texte identice.

Firește că natura nu-i atît de mecanică, în ciuda șirului ei nesfîrșit de dimineți și de seri, în poșida mulțimii locuitorilor Chinei, Indiei sau Rusiei, a tuturor valurilor, tuturor frunzelor și tuturor mîinilor ce se cuprind în ea. Prodigiuul naturii e nu indentitatea, ci asemănarea, iar universul reproducerii e, pentru ea, nu linie rulantă de asamblare, ci o necontenită facere. Și pentru că așa stau lucrurile în natură, aceeași este situația și în universul metaforei.

Nu ne vom ocupa de imitație. Deosebirea între imitație și asemănare e un efect al arguției minții. Imitația s-ar putea descrie ca rateu al identității. Comportă în sine un ce artificial. Nu se împărtășește din fortuit, ca metafora pură. Imitarea unui lucru din sfera naturii poate uneori depăși granițele identității, trecînd în preternatural. Poate deci evita demonetizarea. Dacă e imitarea unui lucru din sfera metaforei, înseamnă însă că-i lipsește viața, și tocmai aici stă nepotrivirea. În metaforă asemănarea e o activitate a imaginației; și, în metaforă, imaginația este viață. În metafora chineză exista de pildă un mănunchi de teme la care poeții recurgeau în mod obișnuit — așa cum pictorii și gravorii primitivi ai Apusului recurgeau în mod obișnuit la diverse subiecte, să spunem, la motivul încununării Fecioarei de către îngeri. Variațiunile pe asemenea teme nu țineau nici de imitație, nici de identitate, ci de asemănare.

În sfera realității există un nivel de asemănării care, de fapt, este însuși nivelul naturii. În sfera metaforei un atare nivel nu există. Dacă ar exista, el ar constitui un nivel al asemănării propriu sferei imaginației: or, acesta nu există. Dacă,

Într-o bună zi, spre surprinderea noastră, ne-am afla față în față cu monsieur care ne-ar declara că provine dintr-o altă lume, — posedînd de altfel și toate indiciile divinității, trup luminos, nimb, blazonul stigmatelor, — am fi nevoiți să recunoaștem în el o ființă deasupra nivelului naturii, nu însă deasupra nivelului imaginației. Tot astfel, dacă spre uimirea noastră, ne-am trezi față în față cu unul din acei arierăți mintali ale căror remarci au ajuns să facă parte integrantă din universul folcloric al programelor noastre de radio — observații făcute aparent fără participarea conștientă a limbii și creierului, ci doar prin acea împroșcătură strănutată, tipică puiului de balenă — în prezența personajului, zic, ne-am vedea siliți să-l categorisim sub nivelul naturii, nu însă și sub nivelul imaginației. Aspectul nu implică însă ideea de supra sau de dedesubt ci, mai curînd, cea a unei treceri dincolo. Spunînd deci nivel, folosim aci o formă prescurtată pentru a desemna asemănarea. Afirmatia că imaginația nu comportă nivele de asemănare nu trebuie însă interpretată ca o afirmație potrivit căreia imaginația în sine ar fi lipsită de limite. Din acest punct de vedere, imaginația poate deruta. Puterea ei de a depăși asemănarea cunoaște, firește, o limită iar această limită se află în chiar sfera naturii. Imaginația poate manipula natura, de pildă creînd ființe cu trei picioare sau cinci brațe; nu poate însă făuri o natură integral inedită, să spunem un element suplimentar, avînd creaturi autohtone, proprii, cu deprinderi caracteristice și obiceiuri culinare proprii. De altfel, discutarea noțiunii de nivel înseamnă în fapt discutarea noțiunii de pondere. Iată de ce exagerările calpe sunt, în ultimă instanță, violențări ale echilibrului dintre realitate și imaginație.

Asemănările dintre obiecte, ca de pildă între două cărămizi, sau două ouă, sunt asemănări elementare. Există o sumedenie de obiecte care, din punctul de vedere a ceea ce ne este sugerat atunci cînd le privim, prezintă asemănări cu alte obiecte: oamenii înșiși ar putea fi incluși în această categorie, Așadar, pe lîngă faptul că un om se aseamănă pe undeva cu toți ceilalți oameni, pot exista și lucruri care să-l facă asemănător cumva cu un ins anumit, și asta chiar în cazul cînd amănuntul asemănării ar consta dintr-o parte detașabilă de persoană, să spunem o perucă. Peruca unui anume ins poate deștepta o apropiere cu alt ins, cumva asemănîndu-se ca atare cu acesta din urmă. O suviță din părul unui copil evocă întreagă amintirea acestuia, și, în acest sens, îi seamănă. Probabil că o înfinitate de lucruri ar putea fi incluse în această categorie. S-ar părea că obiectele legate de un sentiment sunt de natură a dovedi în chipul cel mai grăitor existența acestui tip de asemănare: o amintire păstrată într-un medalion, șapca îmblănită a bunicului, sau păturile țesute de mîna bunicii. Sugestia nemuririi ne poate fi deșteptată de pildă și la privirea unui obiect oarecare de pe prichiciul căminului: aluzia, în cazul acestui gen, e tot atît de reală în mintea celui care o experimentează, ca

și căminul însuși. Chiar în ipoteza că n-ar fi altceva decât parte dintr-un joc adult de-a v-ați ascunselea, ceea ce contează rămîne tocmai faptul că, datorită gamei variate de asemănări pe care le cuprinde, structura însăși a realității reprezintă, în sine, un astfel de joc pentru omul adult. Întreaga sferă a conotației se întemeiază, poate, pe asemănare. Poate că asemănarea, aparent atît de strîns legată de imaginație, este în fapt și mai strîns legată încă de inteligență, — pentru care perceperea asemănărilor nu reprezintă decît o lesnicioasă accelerare.

Tot ce s-a spus mai sus demonstrează existența unor asemănări particulare între lucruri. Asemănarea dintre copil și pantofiorii copilului nu poate probabil exista decît pentru o singură persoană, cel mult pentru două. Prin contrast, o asemănare de domeniul public, ca de pildă asemănarea profilului unui munte cu profilul generalului Washington, există pentru o pătură foarte largă de oameni, coexistînd la rîndul lor cu ferigile ornamentale din parcuri, cu muzica transmisă de difuzoare și cu învățămîntul primar. Ceea ce vedem cu ochii este, de bună seamă, textul vieții, dar meditarea acestui text și revelațiile derivate din această meditație fac parte nu mai puțin din structura realității.

După toate aparențele ar exista o activitate determinatoare a asemănărilor dintre lucruri (plauzibilă, într-un sens, ca un fel de « resort polițienesc » al conformității). Ceea ce vedem cu ochii este de bună seamă textul vieții. Acest text nu-i însă scris de mîna noastră. Ochiul nu creează nimic în perceperea asemănărilor. El nu face decît să contemple. Mintea în schimb, da, — precum pictorul făurind în reprezentare, clădind adică un propriu univers în univers; sau ca muzicianul creînd în muzică — de pildă, în cunoscutele mici piese despre grădini în ploaie, ori despre fîntînile Romei; sau în cunoscutele bucăți mai vaste despre mare, despre pădurile Braziliei, ori despre pădurile Vienei, unde vîntorul obișnuia cîndva să sufle din corn, și unde nu mai departe de ieri, păsările ciripeau nestingherite preludii războiului atomic. A atribui o asemenea activitate dorinței de asemănare nu este lucru greu, din momentul în care, descriptiv, am afirmat-o ca atare. Cît de cumplit ar fi dacă lumea de dincolo s-ar deosebi radical de cea prezentă; dacă la încheierea vieții, în loc să trecem în sfera unor antecedente, să spunem victoriene, ne-am deștepta într-un tărîm unde, pînă la urmă, nici una din problemele noastre nu și-ar fi căpătat rezolvare, unde nimic n-ar mai aduce a nimic, totul și orice fiind total disimilar față de orice lucru cunoscut, atît în formă și culoare, cît și în sunet și înfățișare, și în oricare alt aspect. A ne lua rămas bun de la generația noastră cu expectativa unei ipotetice continuități în cetatea unui Ierusalim al suprarrealismului gol, n-ar putea da sens decît inclinării către amnezie.

Studiul activităților asemănării e una din căile spre înțelegerea poeziei. Poezia e satisfacerea dorinței de asemănare. Prin aceea să satisfacă o dorință, poezia înseamnă firește desfătare. Dar dacă n-ar însemna decît plăcere,

poezia nu s-ar ridica deasupra nivelului unei mulțimi de alte satisfacții mai mărunte. Singularitatea ei rezidă în aceea că prin însuși actul satisfacerii dorinței de asemănare, poezia parvine să atingă sensul realității, pe care îl scoate în relief, îl înalță și îl intensifică. Dacă-i adevărat că asemănarea reprezintă similitudinea parțială a două lucruri disimilare, ea completează și întărește tocmai ceea ce între ele este comun. Acest lucru devine, prin opera poeziei, luminos. Atunci când similitudinea apropie lucruri înzestrate cu suficientă demnitate, putem afirma că asemănarea le transfigurează, sau că le sublimează. Să luăm spre pildă asemănarea dintre realitate și oricare dintre proiecțiile ei în sfera credinței sau metaforei. Care este punctul comun împărtășit de acestea? Gloria noțiunii de viață viitoare nu-i oare tocmai o asemenea relație, între o anumită glorie prezentă și gloria viitoare? Strălucirea pământului este iluminarea oricărui paradis. Nu-i mai puțin adevărat că nu orice poezie își propune atari grandioase țeluri de transfigurare. Oricine poate însă evoca mintal un număr de figuri cunoscute din care să vedem limpede, de ce și în ce mod, asemănarea place și cât de negreșelnic împărtășește demnitate sensului realității. Imaginile Ecleziastului:

... Mai înainte

ca funia din argint să fie ruptă,
ca pocalul din aur să fie spart,
ulciorul făcut cioburi la fîntînă,
iar scripetele să apuce a se frînge...

nu sînt imagini ținînd de limbajul realității, ci limbaj simbolic al metamorfozei sau asemănării, — limbaj al poeziei: ele se referă însă la realitate, sporind intensitatea sensului acesteia și dăruindu-ni-se cu « mlădioasele desfătări ale solemnului », în raport pînă și cu cele mai neînsemnate lucruri. Interesul deosebit al unor atare imagini stă în faptul că îmbinarea lor dă un mănunchi armonic. Atît în proză cît și în poezie, asocierea imaginilor vine spontan, dar, deși între subiect și imagini există un raport firesc, imaginile ca atare nu comportă în mod obișnuit între ele nici un fel de raport de sine stătător. Un grup de imagini armonios îmbinate pot alcătui un poem înlăuntrul unui poem, și chiar neatîrnat, și mai presus de poem. Sugestia poate suna eufuistic. Dacă dorința de asemănare este dorința înfruptării din real, s-ar putea ca această dorință de fruiție — atît de puternică în zilele noastre, să fie în fapt o sete de eleganță. Obișșia eufuismului trebuie de altfel căutată într-un dor de eleganță: metafora soarelui îi este îndatorată într-o largă măsură. O școală de ascetism scriitoricesc, propovăduind înfrînarea absolută de la asemănare, ar recădea în mod fatal în realitate, irosindu-și în ea întreaga sevă. În cele din urmă și școala metaforică face același lucru.

Proliferarea asemănărilor dă anvergură obiectului. Punctul inițial al acestui proces, — mai bine zis al acestei creșteri, este atingerea ambiguității. Ambi-

guitatea cea mai prielnică inteligenței poetice e tocmai ambiguitatea prielnică asemănării. În acest caz, intensificarea realului prin asemănare dă contur mai limpede înțelegerii, iar acest spor de înțelegere dăruiește desfătare. Este puțin situația cuiva care, constrâns a trăi mai mult în casă, ar ieși la aer liber nimerind o zi deosebit de frumoasă. Gustul vremii frumoase va fi, în cazul lui, mult mai intens decât la insul deprins zi de zi cu viața în aer liber. Această intensitate de trăire poate în fapt să fie suficient de mare ca să ducă la rafinarea lăuntrică a lumii ambiante și la transformarea ei în replică făurită imaginativ. Scurt spus, atunci când ascuțișul pentru real excedează norma realului comun, își făurește singur un real propriu. Important aici e faptul că intensitatea trăirii sensului realității dă naștere asemănării: această realitate secundă, de sine stătătoare, este totuși realitate plină. Mișcarea ar putea fi zugrăvită pe un cadran circular, întâi în sensul acelor ceasornicului, apoi invers. Dacă este adevărat că savoarea vieții este savoarea a realității, faptul acesta stabilește de la sine și direcția abordării oportune.

Raporturile dintre eu și realitate se cuvin tratate într-o perspectivă largă. Să nu uităm că, atunci când s-a privit întâia oară în oglindă apei, Narcis nu era pregătit ca să-și descopere în păr vreun șarpe încolăcit și gata să-l muște; iar contemplându-și ochii, nu se aștepta de fel să întâlnească oglindită o uitătură dușmănoasă; și nici, în general, să se descopere pe sine însuși la centrul vreunei inexplicabile urîtenii, de la care să se simtă nevoit a se trage înapoi înspăimîntat. Dimpotrivă, dacă el și-a iscodit pretutindeni oglindirea chipului, e pentru că faptul sta înscris în principiul însuși al naturii sale, iar pasul următor, expectativa desfătării în aceasta, era tot atât de limpede înscris în principiul firii lui, cum este și în al naturii noastre. Așadar, atunci când spunem narcisism trebuie avută în vedere și o anumită implicație depășind sensul primar al acestui cuvînt. El presupune, printre altele, și următorul principiu: că atunci când cercetăm împrejur asemănarea noastră o facem cu conștiința că descoperirea ei este dăruitoare de plăcere; că ceea ce descoperim astfel înseamnă desfătare. Această conștiință este atât de puternică, încît altceva nici nu așteptăm în fond să descoperim. Iar ceea ce este adevărat cu privire la autoobservare, rămîne adevărat și cu privire la observarea asemănărilor dintre lucrurile neavînd legătură cu noi. Spunem astfel că întinderea mării, răsăfătată într-o nesfîrșită și calmă oglindire a cerului, se aseamănă cu cerul, iar această afirmație ne place. Savurăm asemănarea pentru același motiv pentru care — dacă ne-ar sta în putință să privim marea ca o oglindă și, făcînd acest lucru, am descoperi în ea dintr-o dată o extraordinară transfigurare a propriei noastre înfățișări — o astfel de experiență ne-ar frapa ca o revelație rară, din cele dăruite cînd și cînd de natură aleșilor ei predilecți. Tot astfel, un arpegiu ne duce cu gîndul la un avînt de aripi, și efectul asemănării este delectabil. Efectul simbolurilor întîlnite în lectura Ecleziaștului este

nării este delectabil. Efectul simbolurilor întâlnite când citim Eccelesiastul este la rândul lui delectabil: simbolurile sunt asemănări și asemănările plac; plac pentru că stă scris în principiul însuși al naturii noastre să placă: acest principiu nu este produs derivat al narcisismului, narcisismul însuși fiind doar o dovadă a operativității aceluși adevăr după care din descoperirea unei asemănări așteptăm desfătare.

Am încercat în cele de mai sus să ne apropiem înțelegerea unui anumit adevăr privitor la poezie și să atingem unul din principiile constitutive ale teoriei acesteia. Este vorba de faptul că poezia e incorporată structurii realității. Dacă acest adevăr e demonstrat, înseamnă că am fi îndreptățiți să afirmăm cu suficient temei că structura poeziei și structura realității sunt una, ori că, în fapt, poezia și realitatea sunt una — sau s-ar cuveni să fie. Mai curînd decît teză, aceasta s-ar putea să fie simplă ipoteză. Dar vorbind despre poezie — în profida faptului că ni se pot înfățișa ca ilustrații distante — ipotezele ar putea fi și niște focuri aprinse pe culmi de mîna destinului, — admițînd că această retorică mai are vreun sens.

Există ceea ce am putea numi un gradus ad Metaphoram. Ca și natura unei piese de teatru, natura metaforei poate fi comică, tragică, tragi-comică, și așa mai departe. Poate fi și poetică. O metaforă poetică, — poetică într-un sens mai specific decît cel în care afirmăm că poezia și metafora sunt una — e aparent poezia însăși, la izvorul ei. El există. E vorba de poezia reprezentată la unul din izvoarele ei, chiar dacă nu în mod necesar cel mai fecund. Dar, ca orice ascensiune în direcția abstracțiunilor care ne interesează mai mult, treptele ducînd înspre această abstracțiune specifică, — gradus ad Metaphoram în raport cu sensul general în care poezia și metafora sunt una — nu sunt decît o ascensiune pătrunzînd iluzia adunată împrejurul nostru tot mai strîns, pe măsura însăși a acestei înaintări.

Cît mai pe scurt, devreme ce, ca și între asemănări, între două lucruri unul va părea totdeauna cumva mai puțin imperfect decît celălalt, — de unde și puțința dezvoltării unui anumit perfecționism — vom spune așadar în încheiere că nu este din cale afară de extravagant a concepe asemănările, și repetările asemănărilor, drept un izvor al idealului. Cu alte cuvinte, metafora se împărtășește cu un aspect din ideal. Nu avem căderea a nesocoti acest aspect doar pentru motivul că am împărtăși credința perimării de mult a acestuia în raport cu viața umanității. Adevărul e că, după noi într-una depășit, idealul ca atare rămîne totuși viu, iradiînd trăire fără sfîrșit.

În românește de ANDREI BREZIANU

BOWL, CAT ȘI BROOMSTICK

Două personaje stau așezate pe o banchetă albă, în conul de lumină al reflectorului, în fața unei perdele aurii. Restul scenei e în obscuritate. Umbrele celor doi se reflectă cu contururi clare pe cortină. Personajul din dreapta poartă o robă neagră ce ajunge pînă sub genunchi, brodată de sus pînă jos cu un model argintiu fanat. Joben. Perla la pălărie. Ciorapi negri, pantofi cu cataramă mică, argintie. E costeliv. Citește cu glas tare dintr-o carte legată în mucava galbenă, ca un tom francez. Celălalt personaj e mai scund și mai mlădios. Costum verde pe talie. Îl urmărește cu luare aminte. Un acoperămint violet e așternut pe planșeul scenei.

BOWL (*meticulos și plin de ifose*). Ea spune — m — m — ea spune — m (*afabil către Cat*). Am să traduc mai departe pentru tine. *Fleurs — des fleurs* — presărat cu flori — presărat cu flori arămii.

CAT (*puțin plictisit*): Arămii? Care-i cuvîntul pentru arămii?

BOWL: *Rouges.*

CAT: Dar, Bowl, *rouges* înseamnă roșii.

BOWL (*distant*): Fără îndolală, atunci cînd vine vorba de roșu. Dar atunci cînd, ca aici, vine vorba de ceva arămiu, înseamnă arămiu.

Broomstick se plimbă de colo colo în jumătatea stîngă a scenei. Bine legat. Privirea fixă. Între două vîrste. Poartă baston. Cămașă albastră, eșarfă roșie, pantaloni albi, ca un fermier francez. Bowl e adîncit în lectură. Cat e vizibil interesat de apariția lui Broomstick.

BROOMSTICK (*brusc*): Bibliofililor !

CAT (*foarte politicos*): Bowl citește din poeziile lui Claire Dupray.

BROOMSTICK: Încîntător !

Se așează pe banchetă.

CAT: Cum sună ultimul vers citit acum, Bowl?

BOWL (*cu glacială difidență*): *Le jardin est si plein de fleurs rouges . . .* Grădina-i atît de plină de flori arămii.

BROOMSTICK: Splendid !

CAT: Dumnealui traduce *fleurs rouges* prin flori arămii.

BROOMSTICK: De ce nu?

(În acest punct o pagină lipsește)

BOWL: Nu-s potrivite.

CAT: Precum vezi.

BOWL: Nu-s potrivite pentru timpul ăsta. Vine un timp cînd roșul devine arămiu, cînd albastrul devine ceruleu, — și cînd cutare fată, să spunem Dupray, devine poetesă.

CAT: Zi poet, — poet. Nu pot să sufăr « poetesă ».

BROOMSTICK: Dar poetesă e întocmai cuvîntul potrivit la douăzeci și doi de ani !
Dumitale ți-este gîndul la patruzeci și doi de ani !

CAT: Nu greșești, bătrîne Broomstick. Pot să-i văd portretul ?

Bowl îi întinde cartea.

Vă vine la îndemînă să vorbiți de păr de vreme ce e cu capul gol.

BROOMSTICK: Doar o poetesă la patruzeci și doi de ani pozează pictorului cu creștetul acoperit.

BOWL: Dacă vorbesc de păr, vorbesc de păr în cazul unei poete: în sensul în care cuvîntul e drept și frumos, a vorbi, a vorbi despre păr înseamnă prea mult pentru chipul din cadru.

CAT: Mai mult decît nasul și decît bărbia ? Nasul ei e gîngăș, bărbia-i potrivită.

BROOMSTICK: Are o bărbie potrivită ! O, ho ! O bărbie potrivită. Chiar așa ?

BOWL: Părul ne-o destăinuie. Trel sînt lucrurile vîi în chipul zugrăvit al unei poete: părul, ochii și gura. Privindu-le avem puțința de a descoperi cite ceva despre cea din cadru ce-o înfățișează. Claire Dupray are părul negru. Șuvițele sînt pleptănate simplu, dar asta nu le împiedică să se îngîne unduios cu linia prelungă a brațelor ei despolate. Nu face părul parte din făptura ei ? Ce ne-ar putea dăruia o asemenea poete ? Ode din ceară ? Cugetări fără miez ?
Arată-mi cartea.

Cat îi întinde cartea.

De pildă acest poem despre amurg. Ce străvede ea în amurg ? Nu banalul sfîrșit al tumultului cotidian, ci lumina arzătoare ce dăinuie în stele. Ne spune că soarele nu se stinge nici noaptea. În aceasta străvede tumultul neîncetat și dătător de liniște, căci îl știm nemuritor. Soarele arde toată noaptea. Ea ne mărturisește că va iubi cît va trăi.

CAT (*fascinat*): Încîntător !

BROOMSTICK: Ar fi de ajuns un pas și poezii s-ar putea preface în singurii autentici comedienți ! Nu-i comedie mai adevărată decît amalgamul acesta de bărbați și de soare, de femei și lună, de case și nori, și așa mai departe.

BOWL: Nici tragedie mai adevărată.

BROOMSTICK: Nimeni nu crede în tragedie.

CAT: La douăzeci și doi de ani.

BROOMSTICK: Cu asta revenim la ochii ei.

BOWL: Dar ochii sînt un nimic dacă nu crezi în tragedie.

CAT: Eu unul cred.

BROOMSTICK: Sărman sensualist ! Îți închipui doar că nutrești aici o credință.
De fapt te încrezi în ochi.

CAT: Ai văzut portretul ?

Îi întinde cartea lui Broomstick.

Iar acum Broomstick ne va vorbi despre ochi.

BROOMSTICK: Recunosc în acești ochi capacitatea tragediei. Dar asta nu e totuna cu tragedia însăși. Or noi aici vorbim tocmai de tragedie în acest sens.

BOWL: Atunci îngăduiți-mi să revin asupra spuselor mele: voi spune așadar în loc că ochii ei nu sînt nimica în cazul cînd nu crezi în ochi.

BROOMSTICK: Un foarte nimerit amendament. Dar, nu credeți că sînt cam bătrîn ca să mai cred în ochi ? Am ajuns la punctul în care nu prea mai cred în nimic, în afară de picioare. Și nici în picioare nu te poți încrede pe deplin.

CAT: Picioarele sînt artă, nu literatură.

BROOMSTICK: Asta le-a fost din veci menirea.

CAT: Și este încă.

- BOWL:** Cu atât mai mult nu mai avem ce să dezbatem despre ele. E lucru nemaiîntâlnit ca de la ochii unei poetese să cobori unde am ajuns.
- BROOMSTICK (sec):** Posibil, și totuși poate nu atât de nemaiîntâlnit, la urma urmei. (Pauză) Doar nu pentru nimic trăim în secolul al șaptesprezecelea. De altfel, după cum raporturile dintre raza lunii și bărbat, raza lunii și femeie, bărbat și munte, femeie și talaz, și așa mai departe, sînt nedefinite, tot astfel, cele dintre, să spunem, lumina ochilor și picioare, obraz și buze, și altele ca acestea, sînt deopotrivă nedefinite. Totul face parte din universală comedie pe care poezii o ignoră deoarece ei cred mai departe în tragedie. În acești ochi transpore într-adevăr tragedia. Vedem în ei capacitatea tragediei. Dar poate oare tragedia glăsuie prin astfel de buze?
- BOWL:** Nu mă gîndeam la asta. Mă gîndeam doar la expresia răsfrișă de ele pe chipul din cadră. Expresia aceasta ține de vitalitatea și biografia personajului.
- BROOMSTICK:** De vitalitate și biografie? Cartea se deschide cu obișnuita precuvîntare. N-avem aici destulă biografie?
- CAT:** Ajungem noi și acolo la timpul potrivit.
- BOWL (punînd lucrurile la punct):** Înțelegerea a fost să trecem, pînă una alta, de precuvîntare și să ne rotunjim un chip al lui Claire Dupray privind această cadră doar, și citindu-i poezia. E tocmai ceea ce facem.
- CAT:** Bowl e un idealist, știi doar.
- BROOMSTICK:** Un idealist nu are de ce să se teamă de o precuvîntare.
- CAT:** Faptul că părul ei e negru și bogat, că ochii ei sînt mari, avînd capacitatea tragediei, cum spuneam (ceea ce, îmi place să cred, înseamnă că sînt strălucitori și plini de taină, — căci așa îi văd eu —) că buzele ei, pe de altă parte, sînt expresive, acestea toate zic, îmi par a fi cu prisosință o precuvîntare.
- BROOMSTICK:** E soiul de precuvîntare pe care ai scrie-o dumneata însuși: iată de ce gîndești așa.
- CAT (ofensat):** Cum adică?
- BROOMSTICK (punîndu-l la punct):** Presupun că în afirmațiile pe care le-a făcut cu privire la cadră, Bowl a avut de gînd să deducă, pornind de la cereeală și hîrtie, întruchiparea aievea a sensibilității poetesei. Dumneata te-ai mărgini să-i vezi frumusețea.
- CAT (ca și cînd ar avea dreptate):** Dar nici nu m-ascund după deget. În poezia scrisă de o femeie frumoasă zace o forță deosebită.
- BROOMSTICK:** După dumneata — firește.
- CAT:** Și după dumneata.
- BROOMSTICK (malițios):** Patos poate; forță, mai puțin. Dar chipul, așa cum ni l-a zugrăvit Bowl, e o neizbutire.
- BOWL:** O neizbutire?
- BROOMSTICK (sarcastic):** Ai fi putut tot atât de bine să vorbești în aceleași cuvinte despre oricare grecoaică oacheșă și ochioasă. Iar ceea ce spui despre expresivitatea buzelor a ajuns de mult un lucru banal.
- BOWL:** Și de tot atât de mult un lucru adevărat.
- BROOMSTICK:** Dacă-i de multă vreme adevărat, mă îndoiesc că ar mai putea fi și azi. Fapt e că tînăra dumitale poetesă e o poetă bătrînă.
- BOWL (cu arțag):** Te pomenești că ar trebui să-și tundă părul?
- BROOMSTICK:** Indiscutabil. Oricum, așa ceva.
- CAT:** Adieu Dupray!
- BROOMSTICK:** Nu țin neapărat să poarte părul scurt.
- CAT:** Dacă nu asta, oricum ceva asemănător. Biata de ea!

BROOMSTICK : Îi judecați poezia după chip. Foarte bine. Eu îi judec chipul după poezie.

BOWL : Te bîntuie formula la modă după care s-ar cuveni să fie o poetă a timpului ei.

BROOMSTICK : Asta-i departe de a fi o formulă la modă. Va mai fi încă la modă și în secolul optsprezece, și în secolul nouăsprezece.

BOWL : Broomstick, a fi de o părere cu dumneata înseamnă să-mi calc pe inimă. Să spunem că mă învoiesc, vei binevoi să nu mergi mai departe?

BROOMSTICK : Voi merge cit se poate de departe. Deschide cartea din nou.

Îi întinde cartea

În ce ar fi schimbată dacă ar purta cercei negri la urechi? Căci ceva ar trebui să se schimbe. Caută să-i judeci poezia prin această prismă. Doar știi că cerceii negri sînt la modă.

Cat smulge cartea din mîinile lui Bowl.

CAT : Ar trebui să se schimbe ceva?

Ride din toată inima.

La naiba, Bowl ! Despre ce era vorba în poemul acela? « Tumultul neîncetat și dătător de liniște, căci îl știm nemuritor ». Cercei negri și lungi — liniște și pace !

Bowl îi ia din nou cartea din mîini.

BOWL : Cum vrei. Dar chipul zugrăvit de mine nu-i o neizbutire. Broomstick are dreptate. Se cade ca o poeteasă să fie un om al zilelor ei. Dar el se gîndește la poeta de patruzeci și doi de ani : la poeta sofisticată. Eu mă gîndesc la poețesa nesofisticată de douăzeci și doi. Faptul că întîmplător seamănă cu o grecoaică oacheșă și ochioasă nu e o poză rococo, ci dezvăluirea firească a unei afinități.

CAT : Așa da ! Adevărata Dupray.

BOWL : Și de altfel, Broomstick, ceea ce înțelegei dumneata prin a fi « un om al timpului tău » înseamnă de fapt a fi tu însuși în acel timp.

BROOMSTICK : Ei bine, Bowl, așa să fie, cu condiția ca, la rîndul dumitale, să nu mergi mai departe.

BOWL : Mă opresc la afirmația că, în această cadră, Claire Dupray e pur și simplu ea însăși. E drept că cerceii negri, lungi, nu sînt genul ei. Cu toate acestea ea e un om al timpului ei, în înțelesul dat de dumneata adineaori acestor cuvinte.

CAT (*cu savoare*) : Și m-aș putea lăsa din nou ademenit de ea?

BOWL : La urma urmelor, te-ai fi lăsat ademenit de ea și fără considerații de acest fel sau de altul, așa că întrebarea dumitale nu e cinstită.

CAT (*cu aplomb*) : Ba e destul de cinstită. M-a răscolit întrucîtva poemul ei despre amurg.

BROOMSTICK : Cumva îl port și eu în suflet.

BOWL (*către Cat*) : Spuneai că în poemele unei femei frumoase zace o forță deosebită.

CAT (*alarmat*) : Spuneam. Dar acum nu mai sînt atît de convinși de frumusețea chipului.

BOWL : Atunci să văd și eu.

Frunzărește grăbit filele cărții.

«*Séjour banal*». «*Bătrîna luntre*» — superbă manieră de a evoca luntrea pe talazuri. Un poem în care descrierea lucrului contemplat se transformă într-o imagine de cea mai intensă vibrație. În natură nimic n-ar fi putut să ne descopere ceea ce ne-a fost dezvăluit de imaginația și de sensibilitatea ei. Ce potrivire uimitoare cu propria mea concepție despre Claire Dupray ! Ea e frumoasă. Poemele ei sînt frumoase. Mai sînt și altele, la fel. «*Les Dahlias* ». «*Daliile* » — Ce roade

extraordinare se pot culege din contemplarea lucrurilor așa cum sînt, cu alte cuvinte contemplînd cu vibrație intensă cotidianul.

BROOMSTICK: Dar a contempla cu vibrație intensă cotidianul nu înseamnă a vedea lucrurile așa cum sînt. Oricum, mergi mai departe.

BOWL: Iar aci, e un capitol întreg de poeme în care Claire Dupray se analizează pe sine. Dar nu Claire Dupray ca individualitate propriu zisă, ci ca frîntură dintr-o rasă.

CAT: Ah! Dintr-o rasă!

BOWL: Cînd te gîndești ce putea să însemne odinioară cercetarea de sine, apoi să citești aceste pagini de cugetare limpede...

BROOMSTICK (*nerăbdător*): Citește-le, citește-le. Te rog.

BOWL: Credeam că ți-ar fi făcut plăcere să le comentez eu.

BROOMSTICK: Poate, mai tîrziu, dar dacă aceste pagini sînt atît de limpezi precum spui, atunci mă declar mulțumit să mi le citești doar, pentru început.

BOWL (*traducînd à la mode*): « În freamătul copacilor, m — m, cu alte cuvinte, în unduirea copacilor, descopăr tulburarea propriului meu suflet. De-i dimineată tresărirea plopilor scâldați în lumina soarelui, spălați de bătaia aspră a vîntului de apus, nu-i alta decît tresărirea mea. De-i amiaza mare, legănarea cununilor de ulmi pe aurul boltei se îngîna cu jubilația sufletului meu. Și de-i seară, umbra copacilor, în neclintirea ei, le definește frumusețea, filtrînd-o prin văzduhul întunecos », m — m — m. Chînuitor de greu de redat așa ceva în engleză. În franceză versul are o limpezime de cleștar. Să vedem: « Umbra copacilor, în neclintirea ei, dînd contur frumuseții lor, scîldată în amurg, deci învîluită în amurg. Formele copacilor sînt unica imagine din mintea mea ». Vrea să spună că imaginea din mintea ei are forma copacilor; alte imagini nu mai sînt.

Cat ia cartea din mîinile lui Bowl, o răsfoiește, se oprește la portret, îl contemplă aparent impresionat, apoi restituie lui Bowl volumul și trece la locul lui.

BOWL: Oare un asemenea poem, atît de fraged, atît de deschis, nu face desăvîrșită pereche cu trăsăturile poetei, așa cum le citim privind această cadră?... Cită prospețime în ea!

BROOMSTICK (*uimit*): Prospețime! la mai citește altceva.

BOWL: Un poem din ciclul « Daliile », de data asta. *Le Bouquet—Buchetul*. Încearcă să potențeze în noi simțul culorii și, ca atare, întreg poemul nu-i altceva decît un șir de nume de culori. Asta se citește repede, și în minte se nasc impresii vizuale asemenea aceloră iscate la vederea unui buchet de dalii.

BROOMSTICK: Și numești asta un poem?

CAT (*prompt*): Citește numai cît poți de repede și o să vedem.

BOWL: Sînteți gata?

CAT: Da.

BROOMSTICK: Gata.

BOWL: « Verde (3) » — fără îndoială e vorba de lujere — « verde (5), galben, verde, galben, verde (2), gri, verde, galben (2), alb (3) verde » —

BROOMSTICK: Se pare că în curînd ar fi cazul să ajungem la flori.

BOWL: Am și ajuns, poftim: « Alb (3) » înseamnă flori albe, dalii albe.

BROOMSTICK: Regret. Eu unul vedeam aici caliclul. Mă și vedeam ajuns la el; îi pipăiam ușor conturul.

CAT (*cu un aer expert*): Asta-i într-adevăr foarte promițător, dar mi-e teamă că nu pentru Broomstick.

BROOMSTICK: Ar fi poate util să mergem mai departe.

BOWL: Mai citesc unul?

BROOMSTICK (*bătînd podeaua cu vîrful bastonului*): Cu condiția să-l aleg eu.

BOWL: Nimic nu m-ar bucura mai mult.

Întinde cartea lui Broomstick care consultă tabla de materii.

BROOMSTICK (*cu aerul optimist al celui care consultă o tablă de materii*): « Copaci în umbră ».

BOWL: Păi asta-i poemul pe care vi l-am citit adineauri, cel care începe cu « În freacăta copacilor descopăr tulburarea sufletului meu ».

BROOMSTICK (*dezgustat*): Orice tablă de materii e plină de capcane.

CAT: De ce spui asta? « Copaci în umbră » mi s-a părut destul de plăcut.

BROOMSTICK (*energic*): Pfu! Poftim, și Bowl zice că-l proaspăt. Asta numai pentru că ține să aibă o părere bună despre poetesa dumnealui. E tînără. Prin urmare e proaspătă. Ca atare și poezia ei e proaspătă. Asta-i una din erorile cele mai răspîndite și mai greu de dezrădăcinat. Scrie poezie proaspătă dacă sufletul îi e tînăr — sufletul sau ceea ce este izvorul poeziei. Nu invers. Acea irosire emotivă, ca în primul poem, cel despre amurg, acel monism demodat din « Copaci în umbră », acel verde sofisticat (3) — asta toate sînt vechi de cel puțin trei decenii. Trei decenii pe puțin. Aproape c-aș putea să le datez din secolul trecut. Dar, în afară de poemele pe care le-am auzit — și îndrăznesc să spun că volumul e plin de altele aidoma acestora — ceea ce îi reproșez lui Claire Dupray, în primul rînd e, cum ziceam mai sus, faptul că nu e ea însăși a timpului ei. Pentru a fi ea însăși trebuie să fie în primul rînd liberă. Pare liberă, dacă-i privești portretul. Dar nu e liberă în cuget; așadar portretul minte.

BOWL: Cum adică liberă? Personal socotesc « Copaci în umbră » un exemplu onorabil de poezie a secolului șaptesprezece. Cît despre « Le Bouquet », mi s-a părut destul de îndrăzneț. Astfel de lucruri nu sînt mituri.

BROOMSTICK: Cred, dimpotrivă, că-s cele mai fascinante mituri din lume. O Claire Dupray liberă trebuie să fie la fel de independentă față de azi ca și față de ieri.

CAT: Cam greu.

BROOMSTICK: Chiar foarte. E suficient să ne uităm în jur, la oamenii de pretutindeni. Gama și treptele imitației sînt peste tot extrem de izbicioare.

CAT: Fără doar și poate. E o chestiune de comoditate.

BROOMSTICK: O, dar comoditatea nu are ce căuta în poezie. Simplul fapt că scriitoarea imită e destul de regretabil. Dar e fatal să imite punctul de vedere și sentimentele generației trecute. Portretul ei poate fi oricît de fermecător. În ultimă instanță e o poezie în sensul bătrînicos al cuvîntului; nu ființa vieții și scîlpitoare din închipuirea voastră.

BOWL: În ce an a fost tipărită cartea?

Broomstick cercetează atent pagina de gardă.

BROOMSTICK: În o mlașcă sate șazezi.

CAT: Dacă Bowl nu greșește dîndu-i douăzeci și doi de ani, înseamnă că astăzi are douăzeci și nouă sau treizeci.

Cat se strîmbă. Bowl pare revoltat. Broomstick mai întoarce cîteva file

BROOMSTICK (*cu vervă*): Avant-propos. Te rog să mă ajuți aici, Bowl. Nu stăpînesc franceza pînă în amănunte de finețe.

BOWL: Păi, avant-propos înseamnă precuvîntare.

BROOMSTICK (*imitîndu-l pe Bowl*): « Claire Madeleine Colombier Dupray, scriitoarea căreia îi datorăm — m — prea frumoasele poeme culese împreună pentru prima oară în această carte, s-a născut — m — în cetatea Genevei, dintr-o familie franceză. Pînă la cincisprezece ani a locuit sub acoperișul părintesc, primind

învățătură de la mama ei, o credincioasă calvinistă, femeie cucernică și cu mintea luminată ».

Cat se apropie tiptil de Broomstick și se uită peste umărul lui. Bowl pășește în lungul și latul scenei.

BROOMSTICK : « Socotim că nu e de prisos să pomenim, pentru folosul cititorului »
Ce iz plăcut de scriere cronicărească ! « Socotim că nu e de prisos să pomenim, pentru folosul cititorului, că *Madame Dupray* —

BOWL (cu tărie) : *Madame ?*

Cat se întinde peste umărul lui Broomstick și își pune arătătorul pe cuvântul cu pricina.

CAT : *Mademoiselle, mademoiselle.*

BROOMSTICK : Întotdeauna le incurc. « Socotim că nu e de prisos să pomenim, pentru folosul cititorului, că mademoiselle Dupray păstrează încă cu sfințenie câteva din cărțile din care a deprins primele ei învățături — m — literare, în fragedă tinerețe.

BOWL (protestînd) : Cum, încă le păstrează ? Din frageda ei tinerețe ?

CAT : *Jeunesse. Tinerețe.*

BROOMSTICK : Traducerea abatelui de Bellozane a Vieților lui Plutarh, Dicționarul lui Florio, un volum al lui Du Bellay . . . O listă întreagă — sînt vreo douăzeci, treizeci de cărți. Să trecem peste ele.

Bowl e vizibil afectat.

BROOMSTICK : S-ar zice că mama i-a ales cărțile. Picantă lectură pentru o jună poetesă franceză.

Cat îi ia cartea și se repede cu ea spre Bowl.

CAT : Poftim, aici zice ceva despre portret. Tălmăcește, Bowl.

Bowl cercetează precuvîntarea. Pare neîncercător. Se uită la portret, apoi la precuvîntare, apoi iarăși la portret. Dă cu cartea de pămînt.

BOWL : Ce timp am fost !

Se repede afară din scenă. Cat rămîne uluit. Broomstick începe să ridă în hohote. Cat ridică cartea de pe jos și i-o înmînează iarăși lui Broomstick.

CAT : Ce spune despre portret ?

BROOMSTICK : Da, uite, chiar aici — să trecem peste câteva rînduri — citim următoarele : « Frontispiciul acestui op s-a gravat la Amsterdam, după chipul însuși al scriitoarei, în vîrstă de douăzeci și trei de ani, în anul . . . »

Se oprește.

CAT : În vîrstă de douăzeci și trei de ani, în anul —

BROOMSTICK : 1637

CAT : 1637 ! Dacă avea douăzeci și trei de ani în 1637, avea patruzeci și șase în 1660 cînd l-au ieșit de sub tipar poemele. Are mai mult de cincizeci acum — cincizeci și trei. Va iubi cît timp va trăi.

BROOMSTICK (curtenitor) : La urma urmei cred că ai dreptate cu tălmăcirea dumitale a celui *rouges*.

CAT : O, roșu, roșu ! Roșu aprins ! Blestamate fie toate portretele de poeți și poetese.

Cat e cuprins de leșin. Broomstick, frunzărind cartea, izbucnește iarăși în ris.

BROOMSTICK : O carte trebuie întotdeauna începută cu precuvîntarea.

Ridică pe Cat și începe să-l tragă afară din scenă.

În românește de ADA SAVIN

WALLACE STEVENS REDESCOPERIT

În numărul ei festiv comemorînd douăzeci și cinci de ani de la apariție, *The Quarterly Review of Literature* publica nu de mult scurta piesă *Bowl, Cat and Broomstick*, comedie de măști — după toate probabilitățile ultimul inedit stevensian de marcă — și totodată, prin prisma deceniilor care au trecut, o mărturie de preț a începuturilor marelui scriitor american. După cum se știe, Stevens debutează în 1914, cînd Harriet Monroe îl publică pentru prima oară în revista « *Poetry* » de curînd înființată la Chicago. Ceva mai tîrziu, tot acolo, văd lumina tiparului și primele lui încercări dramatice, piesele într-un act *Three Travellers Watch the Sunrise* și *Carlos Among the Candles* (republicate ulterior în « *Opus Posthumous* » — 1957); cea dintîi, o lucrare de valoare contestabilă, fusese totuși premiată în 1916 de asociația « *Players' Producing Company* » care o considerase drept cea mai bună piesă versificată într-un act a anului; cea de a doua, o compunere scenică de efect mai mult poetic decît dramatic, este inclusă în repertoriul companiei « *Wisconsin Players* », care o și prezintă, fără notabil succes, la *New York Neighborhood Playhouse*, în 1917. Ultima, *Bowl, Cat and Broomstick* care, în ultimă instanță, avea să se dovedească cea mai durabilă din trei, este jucată o singură dată, — în aceeași conjunctură, trece neobservată, și rămîne apoi timp de peste cincizeci de ani în manuscris.

Dacă prima lucrare punea în scenă trei chinezi, drumeți prin Pennsylvania, iar cea de-a doua pe un unic personaj, cam excentric și pedant, cea de a treia e o montare fără acțiune și, într-un anume sens, fără personaje, în care trei măști, să spunem: — rotunditatea sau Sfera (*Bowl*), vitalul patruped sau Pisica (*Cat*), și verticalul utilitar sau Mătura (*Broomstick*) dezbat cu haz, la adăpostul unei convenții temporale *Grand Siècle*, înseși cîteva din paradoxurile și complexitățile artei poetice stevensiene la izvoare. După criticul american A. W. Litz, implicarea acestei mostre exemplare de teatru scurt cu probleme ce-l frămîntau pe Stevens în acel moment, ironia autoparodică, (piesa cuprinde, printre altele referiri transparente la propriile-i poeme *Colors* și *Banal Sojourn*) — precum și un anume reflex de pudoare autocritică, explică în mare măsură de ce *Bowl Cat and Broomstick*, în pofida unei certe relevanțe față de personalitatea poetului, a rămas tănuită în manuscris atît de multă vreme.

O constatare ce se impune e că, privită din exterior, această piesă apare astăzi surprinzător de puțin patinată de vreme: fără îndoială, caracterul ei static, apoi identitatea convențională a celor trei măști ținînd loc de personaje, nu mai puțin — absurdul fațetoz al suprapunerii onomastice Sferă-Pisică-Mătură într-un cadru voit neo-clasic și galicizant — precum și calitățile stilizării, iată tot atîtea cauze pentru care — în comparație cu *Three Travellers Watch the Sunrise* și *Carlos Among the Candles* — *Bowl, Cat and Broomstick* rămîne modernă; primele două încercări frapează acum într-adevăr ca « piese de epocă, purtînd pecetea specifică a modei 1916—1917; spre deosebire de ele, *Bowl, Cat and Broomstick* recurge la unele tehnici de avangardă care aveau să-și lase amprenta durabilă asupra evoluției teatrului din secolul nostru » sublinia A. W. Litz în scurta sa prefață la piesă.

Dar dacă surprinde azi în mod plăcut prin ductul ei ușor abstracționist, prin concizia și statismul construcției, Bowl, Cat and Broomstick rămâne în primul rând relevantă ca oglindire obiectivă a unor teme dezbătute de poet dealungul întregii sale creații, încă de la început, prin personaje ca eruditul său genevez din poezia *The Doctor of Geneva*, sau Crispin din *The Comedian as the Letter C* (ciclul de debut — *Harmonium*) ș.a., teme ce se decantează apoi tot mai mult în poemele ulterioare, până la *The World is What You Make of It*, sau *The Planet on the Table* (ciclul ultim — *The Rock*): ca într-o crisalidă translucidă sînt prezente în simburile piesei aluzii la dihotomia operă-personalitate, la opoziția efemer-peren în creație, la încadrarea în timp a artistului, la impactul universului ambiant asupra imaginației și al imaginației poetice asupra lumii înconjurătoare, și, în sfîrșit, — pe alocuri — la problema cheie a asemănării, tema eseului capital din *Three Academic Pieces*.

Remarcabila consecvență și unitate tematică a frămîntării artistice stevensiene, progresînd neabătută, de la început pînă la sfîrșit, de-a lungul unui singur mîdnunchi fundamental de probleme, a reținut pe bună dreptate atenția criticii. Poate mai puțin a fost reliefat însă faptul că bogata concatenare concentrică din care se compune modalitatea de expresie a poetului, e dominată de prezența unui număr impresionant de măști sau personaje rostind metaforic discursul poetic de versuri și strofe în numele scriitorului: Crispin, Omul cu ghitara albastră, Rosenbloom, Peter Quince la clavier, Cotton Mather, Doamna Alfred Uruguay, Lady Lowzen, Chocorua, Old John Zeller, Liadoff, Nanzia Nunzio, Canon Aspirin, Mr. Homburg, etc., alcătuiesc de fapt un adevărat teatru de măști pe care o privire învăluitoare le-ar putea cu ingeniozitate suscita din amorțirea stanzelor, dîndu-le stațiune verticală pentru rampă. Criticul C. D. Cecil remarcă într-un studiu recent că din spatele acestei galerii de personaje, rolul poetului se conturează cumva — tocmai din aceste pricini — ca o prezență de mentor-filosof — prelungire înfrumusețată și turnată în policromii verbale, a unui fel de baron d'Holbach redivivus. Aproximarea nu se pare deplasată; nu-i însă mai puțin adevărat că timbrul atît de original și prețios al versului stevensian subsumează, încă de la origine, o puternică vîină retorică ce s-ar fi putut ipotetic concretiza, poate nu atît în genul exhortativ-homiletic (cum ar sugera C. D. Cecil) — cît în cel dramatic, așa cum reiese din necunoscuta încercare teatrală a cărei traducere o prezentăm acum pentru întâia oară în limba română — (poate cea dintîi traducere pe plan mondial a lucrării).

Piesa Bowl, Cat and Broomstick creează firește senzație prin inedit; interesul ei peste timp, rămîne însă în primul rînd acela de a ne oferi, în trei dimensiuni de o delicată construcție, un minuscul concentrat fragmentar de artă poetică, — întruchipare scenică timpurie a unora din cele mai notabile constante care au marcat cariera lui Wallace Stevens, poet, om de duh, și teoretician al poeziei.

A. B.

DINO BUZZATI

IN MEMORIAM

Dincolo de zid

Cu Buzzati literatura pierde unul din slujitorii săi cel mai generos și fideli. Ni se pare foarte important să punem în lumină această caracteristică a operei sale, înainte de a aminti de zestrea de autenticitate și imaginație a scriitorului. Dar, pe de altă parte, acestea sînt cele două aspecte pertinente ale muncii sale îndelungate: patruzeci de ani de prezență înțeleaptă, de abnegație și de distincție, din 1933, anul lui *Barnabo delle montagne* (Bărnabo, omul munților) pînă ieri, cu *Le notti difficili* (Noaptea dificilă). La aceasta adăugăm că Buzzati, ca temperament, cît și prin calitatea însăși a operei sale, s-a născut și apoi a rămas un izolat. Nu a făcut parte din nici o școală, nu s-a amestecat niciodată în polemicile vremii sale, a fost un Independent de la început pînă la sfîrșit, cu riscul de a provoca resentimente și îndoieli în privința caracterului concret și al forței participării sale umane. Dar toate acestea nu erau o formă, nici — cu atît mai puțin — rodul unor calcule erau — eventual — o altă dovadă a naturii sale singulare de om străin de zgomotul întîmplărilor omenești, sau mai degrabă, pecetea vocației sale poetice.

Vocația care — așa cum ne amintim cu toții — a fost consacrată pentru prima oară cu *Il deserto dei tartari* (Deșertul tătarilor), cartea care i-a adus faimă și i-a pus în rîndul celorlalți scriitori noi care tocmai în jurul anului 1940 începeau să-și găsească publicul, Emanuelli, Landolfi, Piovene, Dessì etc. Ce anume l-a frapat atunci pe cititor? Dacă nu greșim, lucrul cel mai însemnat era dat de perfectă potrivire dintre sentimentul misterului și stilul cu totul liber și pur în care era transpus. Mai era — este evident — și cucerirea unui nou teritoriu, nou pentru literatura noastră, mai puțin nou pentru marile literaturi europene: zona necunoscutului, a misterului. Și tocmai atunci Buzzati a început să țeasă cu mare răbdare dar și cu mare prudență pînza elementelor sale de cunoaștere învăluite în mister, prin care personajele și peisajele ajungeau să-și descopere o unică aspirație și adevărul era lăsat mereu în seama magiei poetice. Buzzati a devenit astfel Inventatorul unei forme extrem de noi de interogație care restituia cititorului întreaga neli-niște — chiar și fizică — a omului în fața a ceea ce ignoră și rămîne pînă la urmă singura cale de scăpare împotriva realității.

Cu trecerea anilor, scriitorul și-a perfecționat tehnica și, pentru a da un exemplu, trimitem la rapida și intensă muzică din paginile povestirii *In quel preciso momento* (În clipa aceea anume) care, pentru noi, este într-adevăr textul exemplar pentru capacitatea sa de așteptare și de transfigurare miraculoasă. Îi erau deajuns câteva indicii pentru a-l purta pe cititor pînă la punctul cel mai înalt al acestei extraordinare tensiuni poetice; odată contactul stabilit, dădea drumul, ca unei săgeți, întrebării sale pasionante.

Solii săi

Buzzati știa să treacă de la poezie — și aici se află cea mai evidentă dintre contradicțiile sale aparente — la alte investigații, și atunci sentimentul vieții, chipul morții, întreaga funcție a misterului care ne înconjoară treceau pe primul plan și deveneau adevăratele personaje, personajele sale, acele personaje cu care dialoga pe nerăsuflăte, pe străzile orașului Milano sau în tăcerea nopții. Un anumit Milano, poate mult mai adevărat decît cel surprins de cronica cotidiană și de istorie, a avut în Buzzati pe adevăratul său poet. Dar era vorba — în orice caz — despre un poet care reușea să transforme umilele persoane de pe stradă sau din case în «*mesageri*», în involuntari purtători ai adevărului. Desigur, scriitorul era prea conștient pentru a trage concluzii, pentru a oferi subterfugii: nu, munca lui era concentrată cu totul asupra momentului unei foarte rapide înflăcăări. Ceva ce pornea de la obsesie și de la exaltare și se oprea deodată în momentul conturării unei întrebări.

Acest Buzzati pe care-l aflăm într-o lungă serie de povestiri mai lungi și mai scurte sau în romane, și datate între 1943 și 1971 *I sette messaggeri* — (Cei șapte soli,) *Paura alla Scala* (Frică la Scala), *Il crollo della Baliverna* (Prăbușirea Balivernei), *Sessanta racconti* (Șaizeci de povestiri) — pentru care a primit premiul Strega în 1958 sau *Il grande ritratto* (Marele portret), *Un amore* (O dragoste), *Il colombre* (Monstrul Colombre) și ultimul volum *Le notti difficili* (Nopțile dificile) — a fost chinuit de ceea ce, de obicei, pentru alții, nu constituie materia unei cercetări și rămîne în umbră. Dimpotrivă, micile întâmplări ale oamenilor trezeau în el o atenție extraordinară care putea atinge paroxismul, astfel încît conul de umbră constituia pentru Buzzati limita primă a inteligenței.

Bineînțeles, o poetică atît de dependentă de valoarea clipei nu se adaptează întotdeauna formei mai complexe a romanului, de aceea unele cărți ca *Un amore* (din 1963) care a reprezentat, de altfel, o interesantă tentativă de îmbogățire, vădesc un anumit efort literar și nu reușesc să ștergă calitatea esențială a unui povestitor, caracterul imediat. Poate că Buzzati spera să găsească în sfîrșit o soluție față de sentimentul apăsător al morții și se amăgea că transpune în jocul vieții propriul chin și că îl domină. Dar era o iluzie, dragostea era numai elementul complementar al îndelungatei lecții a morții și în timp ce personajul rămînea intact, cu toate trăsăturile sale tradiționale, ajungea să se încadreze în marea familie a celor care așteaptă de la o voce necunoscută soluția misterului. De aici o anumită agitație în mișcări, o anumită multiplicare — nu totdeauna necesară — a evenimentelor: nu era nimic de făcut, Buzzati este autorul unui nesfîrșit monolog cu singurătatea, cu neantul și moartea.

Moment magic

Văzută în contextul general al literaturii acestor treizeci de ani, opera lui Buzzati a avut o funcție precisă: să arate limitele realismului, înțeles ca o categorie absolută. Poate și pentru că nimeni ca el nu a simțit întreaga durere și oroarea realității zilnice, zadarnica transformare a chipurilor noastre și cotidiană zădărniciile a iluziilor noastre: faptul de a face apel la mister, la tainele existenței, nu era decât rodul disperării sale. Pe cât era de fascinat de jocul orelor, de trecerea zilei spre noapte, pe atât era de fermecat de această tehnică perpetuă de înlocuire a realității prin care cronică zilnică (al cărui maestru a fost — după cum o știm cu toții — parcurgând toate treptele carierei de ziarist) oricât de diversă și bogată în voci ar fi fost, devenea imediat o materie pîndită de moarte, obiect al poeziei, sentiment al corupției. Tocmai în acele momente de tresărire și suspensie, reușea Buzzati să cîștige cele mai frumoase și mai înalte victorii ale sale. Momentul magic era declanșat la prima întîlnire cu misterul, intrinsec oricărui lucru. Iată de ce viața umbrei i-a aparținut în primul rînd, ca și pătrunderea înspăimîntătoare a tăcerii în marile case milaneze, pline de oameni asemănători morților: elementul esențial, propriu lui Buzzati, este — ceea ce constituia o excepție în panorama unei literaturi axate pe realitatea aparentă — forța sentimentului. Aparenta răceală a scriitorului (condiționată direct de riguroasa poziție de detașare a omului) nu era decât imaginea reflectată de această primă și ancestrală teroare a sa. Realitatea îi înapoia lui Buzzati, om și scriitor, un singur răspuns disperat. Tocmai în acele rînduri închinat morții mamei sale, a scris o pagină de neuitat și revelatoare, în care efortul victorios al morții asupra persoanei ce-i fusese cea mai dragă nu făcea decât să continue opera eternă de răsturnare și de revoluționare în neant.

Obsesia adevărului

Exista, prin urmare, o parte de teroare sacră, de dragoste uimită în paginile sale și cine-l citea nu putea să scape de această lentă și profundă capcană a obsesiei adevărului. Adevărul se oprea în fața morții, dar am greși crezînd că moartea ar fi fost un zid de netrecut: pentru Buzzati delimita domeniul misterului.

În ultima vreme scriitorul ceruse ajutorul pictorului și aceasta — după părerea noastră — era o nouă dovadă a îndelungatei sale obsesii: moartea mai constituia încă ultima escală, dar Buzzati, după ce trecuse de șaiszeci de ani, mai avusese o ultimă iluzie — fără ca prin aceasta să se dezică întrucîtva de crezul său negativ: — crezuse că anumite scadențe ar fi putut fi întîrziate prin semne concrete sau intensificînd cronică imediată. Din păcate erau paleative, divertismente: Buzzati avea să afle curînd după aceea că marea tovarășă a meditațiilor sale poetice era pe punctul de a-l înfrînge, împotriva lui și în el, într-un mod nemilos. Și tocmai în acest semn, astăzi, în clipa cînd schișăm o primă și grăbită evocare a scriitorului care a dat multă vreme strălucire literaturii prin povestirile sale, regăsim o confirmare și o indicație pentru a surprinde înalta calitate a operei, noutatea sa și — o repetăm — autenticitatea sa.

În românește de ANCA GIURESCU

MOVILELE DIN GRĂDINĂ

Cînd se înnoptează îmi place să mă plimb în grădină. Să nu credeți că sînt bogat. O grădină ca a mea aveți toți. Și mai tîrziu o să înțelegeți motivul.

În întuneric, dar nu chiar complet în beznă, deoarece o blîndă reverberație răzbate de la ferestrele luminate ale casei, deci în întuneric merg pe peluză, încălțămîntea mi se afundă puțin în iarbă, și, pășind așa, mă gîndesc: iar în timp ce mă gîndesc înalț ochii să văd dacă cerul este senin, dacă sînt stele, le privesc și mă bîntuie o mulțime de întrebări. Totuși, în unele nopți, nu-mi dau tîrcoale întrebările, și stelele se află tot acolo în înaltul cerului, deasupra mea, cu desăvîrșire stupide și nu-mi spun nimic.

Eram un băiețandru, cînd în timpul unei asemenea plimbări nocturne m-am poticnit de un obstacol. Nevăzînd ce este, am aprins un chibrit. Pe suprafața netedă a peluzei se afla acolo, lucru ciudat, o ridicătură.

« Poate grădinarul a plantat ceva, m-am gîndit. Am să-l întreb mîine dimineată ».

A doua zi am chemat grădinarul. Se numea Giacomo. l-am spus:

— Ce-ai făcut în grădină? E acolo pe șașiște ca un fel de cocoasă. Ieri seară, m-am împiedicat de ea și azi dimineată am văzut-o foarte bine. Este o ridicătură lunguiață și strîmtă; seamănă cu un tumul mortuar. Vrei să-mi spui ce poate să fie?

— Nu-i doar o asemănare cu un tumul mortuar, domnule, mi-a răspuns grădinarul Giacomo. În realitate chiar așa este. Pentru că ieri, domnule, a murit unul din prietenii dumneavoastră.

Era adevărat. Cel mai bun prieten al meu, Sandro Bartoli, avusese un accident într-o excursie pe munte și își zdrobise creierii. Avea douăzeci și unu de ani.

— Vrei să spui că prietenul meu a fost înmormîntat aici? l-am întrebat pe Giacomo.

— Nu, mi-a explicat, prietenul dumneavoastră Bartoli — se exprima astfel întrucît făcea parte din vechea generație și, din cauza asta, era încă respectuos — a fost înmormîntat la poalele muntelui pe care îl știți. Dar aici, în grădină, peluza s-a înălțat de la sine, deoarece este grădina dumneavoastră, domnule, și tot ce o să vi se întîmple în viață o să lase urme și aici.

— Haide, haide, te rog, termină cu superstițiile astea absurde. Fă-mi plăcerea și nivelează movila aceea.

— Nu pot, domnule, îmi răspunse, și mii de grădinari ca mine n-o să reușească în nici un chip să netezească ridicătura.

Așa că pînă la urmă n-a făcut nimic și movila a rămas la locul ei; am continuat, seara, la căderea nopții, să mă plimb în grădină și mi se întîmpla uneori să mă împiedic de ridicătură, însă niciodată prea des, căci grădina era destul de mare. Devenise acum o movilă largă de șaptezeci de centimetri și lungă de un metru optzeci. Iarba crescuse pe ea și se înălțase probabil cam douăzeci și cinci de centimetri deasupra nivelului pajistei. Firește, de fiecare dată cînd mă împiedicam de ea mă gîndeam la scumpul meu prieten pe care îl pierdusem. Dar poate se întîmpla invers. Poate mă împiedicam de ridicătură tocmai pentru că atunci îmi dădeau tîrcoale gîndurile despre prietenul meu. Întîmplările astea sînt tare anevoie de înțeles, de explicat.

Bunăoară putea să treacă două sau trei luni și nu mă împiedicam în beznă de mica ridicătură în timpul plimbării mele nocturne. Cînd mă poticneam de ea, îmi aminteam de prietenul meu; mă opream și în liniștea nopții, întrebam, în gura mare:

— Dormi?

Dar nu răspundea.

Dormea în adevăr, dar departe de aici, sub o faleză, într-un cimitir de munte, și, pe măsură ce anii treceau, nimeni nu-și mai amintea de el, nimeni nu-i mai aducea flori la mormînt.

Totuși, după ce au trecut mulți ani, iată că într-o seară, în timpul plimbării mele, chiar în partea opusă a grădinii m-am poticnit de o altă movilă.

Puțin mi-a trebuit să nu cad cît eram de lung. Trecuse de miezul nopții; toată lumea dormea, dar eram atît de furios, încît am strigat: « Giacomo! ... Giacomo! » ... ca să-l trezesc.

— Ce mai e și cu ridicătura asta? am urlat. Tu ai săpat aici?

— Nu, domnule, dar între timp, unul din colegii dumneavoastră pe care-l iubeați a murit, îmi explică. Se numea Cornali.

Însă puțin mai tîrziu m-am poticnit de o a treia ridicătură și, deși se înnoptase de-a binelea, l-am chemat și de data asta pe Giacomo, care se pregătea să se culce. Știam acum foarte bine ce însemna o nouă movilă, dar în ziua aceea nu promisem știri proaste și eram neliniștit să aflu. Giacomo, mereu nepăsător, apărui la fereastră.

— Ce-i? l-am întrebat. A murit cineva?

— Da, domnule. Se numea Giuseppe Patanê.

Pe urmă au trecut cîțiva ani ceva mai liniștiți, dar deodată movilele de pe peluza grădinii se înmulțiră mult mai repede. Erau unele micuțe, dar altele atît de mari că nu puteai trece peste ele cu ușurință; trebuia să urci pe o parte și să cobori pe alta, ca și cum ar fi fost mici coline. Două, care au apărut la scurt interval una după alta, au fost mai ales foarte mari — și n-a mai fost nevoie să-l întreb pe Giacomo ce se întîmplase. Acolo — dedesubt, în cele două tumuluri înalte cît niște bizoni erau întemnițate momente foarte însemnate ale vieții mele care se terminaseră îngrozitor.

De aceea, de fiecare dată, când, în beznă, mă poticneam de cele două teribile movile, tot felul de amintiri dureroase mă răscoleau și rămâneam acolo, ca un copil îngrozit chemându-mi prietenii unul după altul. Îi strigam pe Cornali și Patanè, pe Rebizzi și Longanesi, pe Mauri, îi chemam pe toți cei ce ne petrecuserăm copilăria împreună, care ani îndelungi lucraseră cu mine.

Pe urmă, cu vocea mai tare: « Negro! Vergani! » Ca și cum făceam apelul ... Dar nimeni nu răspundea ...

Așadar, încetul cu încetul, grădina, unde pe vremuri îți era mai mare dragul să te plimbi, se transformase într-un câmp de luptă; firește avea iarbă, dar pajiștea urca și cobora într-un labirint de movilițe, mici coline, și fiecare din aceste ridicături corespundea unui nume, fiecare nume unui prieten, fiecare prieten unui mormînt îndepărtat și unui vid pe care îl simțeam în mine.

Pe urmă într-o vară s-a ivit o movilă atît de înaltă, încît atunci cînd am ajuns lîngă ea, mi-a ascuns vederea stelelor; mare cît un elefant, cît o căsuță; era îngrozitor să te urci pe ea, o adevărată escaladă; trebuia s-o evit și să-i dau ocol.

În ziua aceea n-am aflat nici o veste proastă și iată de ce apariția ridicăturii aceleia uriașe în grădina mea m-a uimit.. Dar și de data aceasta am înțeles imediat: murise cel mai scump prieten al tinereții mele. Ne împărțisem gîndurile unul altuia, descoperisem amîndoi lumea, viața și cele mai frumoase lucruri; explorasem împreună acest material infinit, parcă rezumat și sintetizat în termenii cei mai scurți, așa că trebuia o adevărată colină.

Atunci am avut un moment de revoltă. Nu, nu puteau să fie ei, mi-am spus, îngrozit. Și încăodată mi-am strigat prietenii pe nume: Cornali, Patanè, Rebizzi, Longanesi, Mauri, Negro, Vergani, Segàlla, Orlandi, Chiarelli, Brambilla. Atunci s-a stîrnit deodată un fel de adiere în noapte, care-mi răspundea « da », aș fi jurat un fel de voce ce-mi spunea « da », o voce care venea din altă lume. Dar poate nu era decît glasul unei păsări nocturne, căci grădina mea place celor ce îndrăgesc noaptea.

Acum, vă rog, să nu-mi spuneți: « De ce sporovăiești mereu despre istorii atît de triste? Viața și așa este atît de scurtă și grea încît e de-a dreptul idiot să ți-o otrăvești cu tot dinadinsul; la urma urmei, tristețile astea nu ne privesc, îți aparțin, numai ție ». Vă răspund: « Nu, vai! Ele vă privesc și pe voi. Știu, ar fi bine puțin să vă pese de ele. Deoarece istoria asta a movilelor de pe pajiște se întîmplă tuturor și fiecare din noi, îmi explic în sfîrșit, este proprietarul unei grădini unde se produc asemenea fenomene dureroase. E o poveste veche ce se repetă de la începutul veacurilor și care se va repeta și pentru dumnea-voastră. Nu-i o neînsemnată parabolă literară, lucrurile se petrec chiar așa în realitate ».

Mă întreb, firește, dacă într-o grădină oarecare, se va ivi într-o zi și o ridicătură care să mă privească și pe mine. Ei! Măcar o moviliță, abia o undulație a pajiștei pe care să nu izbutești s-o vezi nici măcar cînd soarele e la zenit. Oricum ar fi, ar însemna că se află cel puțin o ființă pe lume, care o să se poticnească de ea.

Se poate întîmpla ca din pricina firii mele hirsute, să mor solitar, ca un cîine, în fundul unui vechi coridor pustiu. Și, totuși, o ființă în seara aceea se va împiedica de o moviliță din grădina ei și o să se poticnească și noaptea următoare și de fiecare dată se va gîndi (vă rog să mă iertați că-mi fac asemenea iluzii) cu o nuanță de regret la un oarecare tip care se numea Dino Buzzati.

În românește de ALEXANDRU BACIU

CÎINELE UNIVERSAL

Într-o după amiază de vară, către orele șase, spre cîmpia de la Bonpensiero, la mică distanță de rîu, la casa profesorului Deodati, docent universitar de istoria filozofiei, ajunse chemarea Cîinelui Universal. Lătrat? Urlet? Vaiet? Noi oamenii nu-l auzim, dar cîinii da.

Îl auzi Fritz, bătrînul animal cu sînge amestecat, care în tinerețe îl însoțise cu prisosință pe Deodati la vinătoare, dar acum era lăsat să facă numai de pază. Și pentru a-l împiedica să vagabondeze pe cîmp și să facă stricăciuni, Deodati îl ținea legat zi și noapte de un lanț lung, a cărui extremitate putea să alunece în sus și în jos, de-a lungul unei sîrme suspendate la doi metri înălțime, de la marginea șopronului, unde era instalată cușca, pînă la un păr, cam la vreo opt metri distanță. Astfel, Fritz se putea mișca mai mult sau mai puțin în voie pe o fișie de pămînt lungă de vreo zece metri pe trei.

Dar la cei cincisprezece ani împliniți, Fritz era decrepit, de mult nu mai umbla, nu mai lătra, iar de cîteva zile stătea ghemuit în nemîșcare, fără măcar să atingă mîncarea. Profesorul înțelise că stătea să moară, dar nu se frămînta peste măsură, și nici nu-i trecea prin capul său doct ideea de a chema veterinarul. La ce bun să arunce trei mii de lire?

Cîinele Universal e alcătuit din micile suflete ale cîinilor pentru care nu știm să se fi organizat vreodată un loc anume, cum se spune că există pentru sufletele oamenilor. Sufletele cîinilor sînt mult mai plăpînde și mai slabe decît ale noastre, ceea ce înseamnă a spune totul. Fiecare în parte n-ar fi în stare să îndure isusurile timpului, ale intemperiilor și ale răutății care circulă în aerul acestei lumi fetide. Dar dacă se unesc mai multe, atunci prind consistență, se întăresc, rezistă forțelor adverse.

Astfel, într-o anume parte necunoscută a globului, de multe mii de ani, trăiește Cîinele Universal, plămădit din toate sufletele cîinilor care au izbutit să ajungă pînă acolo. Un animal uriaș, înalt acum de aproape trei sute de metri. Dar, cea mai mare parte a sufletelor se pierde lamentabil pe drum, chiar dacă de cîteva secole a fost instituit un serviciu rudimentar de culegere a lor cu ajutorul unor faitoane zburătoare, dezarticulate: cabriolete, diligențe, furgoane, omnibusuri, hîrburi bineînțeles, după cum se nimerește, trase fiecare de doi dulăi puternici. În fiecare zi faitoanele zboară la cotă joasă în anumite locuri stabilite, lăsînd să atîrne, legat de un fir, un minunat cîrnat. Dacă pe acolo un cîine e pe moarte, e de ajuns să muște cu putere din el și sufletul lui e desprins din bietul trup pieritor, apoi ridicat, salvat pentru vecie.

Cînd a bătut ora șase seara, la casa profesorului Deodati ajunse chemarea Cîinelui Universal. Lătrat? Urlet? Vaiet? Fritz a înțeles numaidecît că era pentru el.

El, care de cîteva zile stătea mut, începu atunci să geamă sfîșietor cerînd să-l dezlege din lanț. Un instinct tainic îl avertiza că trebuie să ajungă cu orice preț la malul rîului, acolo unde ar fi putut să moară singur, acolo de unde aveau să vină să-l ia,

Curios la auzul geamătului prelung, profesorul Deodati ieși împreună cu fiul său, agent de schimb, și Fritz îi privi cu ochii aceia teribili ai cîinilor, apoi reuși să se repună pe picioare și neputincios trăgea, trăgea lanțul în direcția cîmpiei din vale.

— Cine știe ce-o fi vrînd, spuse profesorul care, cu toate că studiasse atîtea cărți, înțelegea puțin din viață. Dar cel mai puțin pricepea ce e moartea, care ar trebui să fie pentru filozofi problema cea mai mare.

— Eu cred, spuse fiul, că vrea să plece, căci simte că i-a sunat ceasul, Cîinii muribunzi căută să fugă departe, să moară singuri, li se pare, poate, că-și trădează stăpînul, și nu vor să fie văzuți.

— Nu cumva ai de gînd să-i dai drumul, spuse preocupat Deodati tatăl. — Dacă o fi să moară, locul acesta e mai mult decît demn. Lăsat liber, e în stare să-ți dea de lucru.

Așa au început a discuta tatăl și fiul, în timp ce Fritz îi privea cu ochii teribili ai cîinilor disperați, și gemînd-gemînd, trăgea lanțul simțînd la mare depărtare faitonul zburător care se apropia.

În cele din urmă — dar nu era oare prea tîrziu acum ? — înduioșat, fiul desfăcu lanțul din zgără și, cu un salt de necrezut pentru un muribund, ciinele o luă la goană în jos spre cîmpie, clătînîndu-se, dar foarte grăbit.

Văzîndu-l trecînd cu sufletul la gură solemnul nuc din marginea povîrnișului grăi :

— Încotro alergi, prietene, așa de unul singur ? Ești ostenit, odihnește-te. Nu-ți aduci aminte de cîte ori ai dormit fericit la umbra mea ?

Dar Fritz, alergînd, dădea din cap ca pentru a spune n-am timp, n-am.

Și cîmpul de lucernă îi vorbi : — Stai, nu alerga așa, pentru numele lui Dumnezeu. la vîrsta ta un asemenea efort poate să-ți facă rău. Nu face nebunii, bătrîne Fritz. Cîndva ierbișoara mea îți plăcea.

Dar ciinele nu mai avea putere să răspundă, șuieratul cabrioletei zburătoare e pe aproape. se și simte aroma sublimă a cîrnatului.

— Doar n-o să pleci așa supărat — îi vorbi gardul viu ce străjuia domeniile profesorului Deodati. — De ce fața asta posomorită ? Odinioară, îți amintești ? eram prieteni. Veneai aici în fiecare seară să faci dragoste cu Perlina. Bine, dacă mai aștepți, înainte de căderea nopții trece întotdeauna pe aici o cățelușă de vînătoare. Sînt sigur c-o să-ți placă.

Dar ciinele nu mai are nici măcar puterea să întoarcă fața și să facă semn că nu.

Locul era un fel de pînten, la stînga albia unui mic torent, la dreapta marea albie pietroasă a riului și, dincolo de rîu, alte coline, alte ținuturi, străjuite de crestele falnice ale munților. Pîntenul înainta ca un amvon, sprijinit de două maluri repezi, — un foarte frumos loc singuratic.

Acum Fritz nu mai avea decît vreo cincizeci de metri, cînd iată că faitonul sufletelor sosea. hodorogînd, clătînîndu-se, dar ce importanță mai are ?

Cu ultima pîlpîiere a sufletului, Fritz goni pînă la locul nimerit. Gonea ? Se clătina, se poticnea, gemea, șovăia, — ca beat, ca mort. Exact o chestiune de secunde. La nu mai mult de un metru înălțime. repede, îi trecu pe dinainte divinusul cîrnat, și el nu e pregătît, el trebuie să încerce, disperare ! saltul suprem, fără o fărîmă de putere. Țac ! Strînse dinții în gol. Căzu din nou pe iarbă cu o bîfnitură, plîns de falnicii arbori înduioșați, în timp ce soarele cobora dincolo de vîrfurile albastre, în ultima glorie a apusului.

Dar în spasm, sufletul ieși din gură, sufletul lui care se lansă în zbor urmărind trăsura. Dar mai trebuie altceva ca să fii în pas cu cei doi dulăi blestemați. Încă cîteva sărituri, și bietul spirit rămîne acolo, suspendat în aer, cu o labă ridicată, ca și cum ar cere îndurare, ca și cum ar invoca puțină răbdare.

Adio dar a doua viață. Ca o frunză de toamnă, iată-l precipitîndu-se șovăind spre poalele malului între trestii, între sălciile mici, spre parfumatul desiș sălbatec al plantelor, acolo unde, în anotimpurile de vînătoare, fusese atît de fericit.

Mai bine însă să te dizolvi pentru totdeauna în ungherul acesta atît de tainic și de drag, pe aici cel puțin nu trece niciodată nimeni, doar pescărușul, sau broasca rîioasă a nopților cu lună plină, și jos, printre pietre, apa șoptește istorisind povești de-odinioară.

În romînește de ȘTEFAN DELUREANU

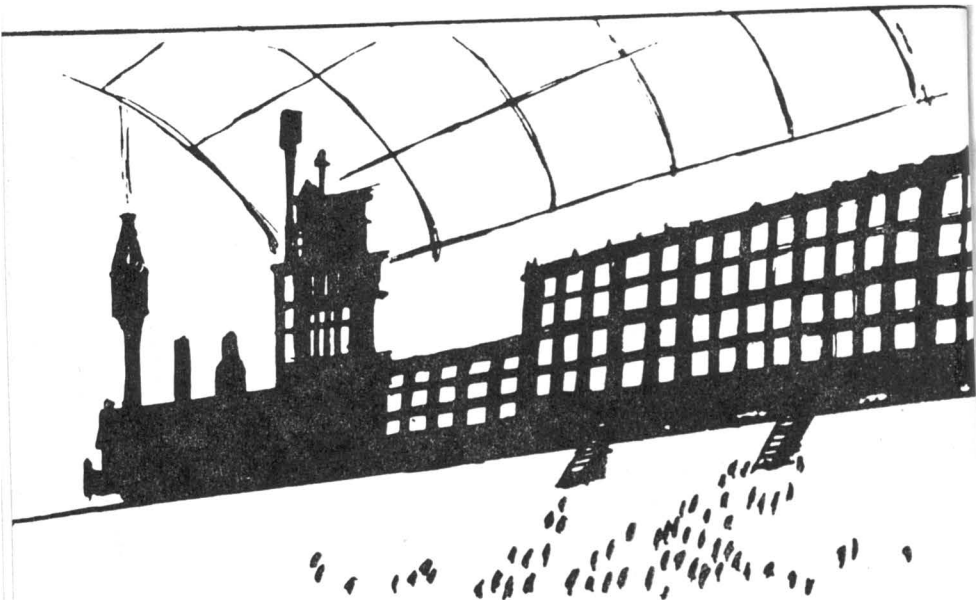
Un poem ilustrat al lui Dino Buzzati

Abolind distanța dintre imagine și cuvânt, într-un mesaj unic, Buzzati ne-a dăruit *Poema a fumetti*, o versiune milaneză ilustrată a străvechiului mit al lui Orfeu și al Euridicei, o *Cronicon Pictum Mediolanense* înflorată de aceeași tremurătoare penumbra care apără construcțiile cele mai fericite ale fantaziei buzzatiene, veritabil atelier al misterului.

Misterul adunat în substanța acestui poem se întâlnește astfel cu tentativa pavliană de a restitui cotidianului poezia, remitiizându-l, cu vocația blagă de a ocroti « corola de minuni a lumii » sau cu melancolia pulberilor intime care învelesc sufletul obiectelor în naturile moarte ale lui Morandi. L-am evocat și pe Morandi, pentru că tocmai în legătură cu o expoziție a lui, cronicarul de artă Dino Buzzati, care semna în *Corriere della Sera*, d. b. , definește misterul: « Mister înseamnă că trei sau patru sticle așezate împreună pe un vechi scrin, nu exprimă numai propria lor prezență fizică și amintirile personale de odinioară, ci ne fac să ne închipuim întreaga încăpere care le înconjură și pe care nu o vedem; încăpere solitară, tăcută, de mult părăsită, unde totuși cîndva s-au petrecut atîtea lucruri, poate cineva s-a născut acolo, cineva a murit, cineva a iubit și acum a plecat pentru totdeauna. Mai mult: acele biete sticle prăfuite și aproape tremurînd de bătrînețe, ne fac să intuim întreaga casă care se află împrejur, cu toate poveștile ei într-adevăr misterioase, pentru că nimeni nu va putea niciodată să cunoască faptele, sentimentele, cele mai mici întîmplări ale unei case vechi în care nu s-au săvîrșit niciodată crime, e adevărat, dar unde mulți bărbați și femei au trăit, transmitînd lucrurilor și zidurilor, gîndurile și chinurile lor secrete ».

Așa cum Morandi descoperă vrăjit ființa lucrurilor din ambientul nostru domestic, Buzzati însoțește cu simpatie, în poveștile lui, solitudinea neliniștită a omului modern, supunînd fabula unui sens moral, nelăsînd destinul personajului-om să dea colțul pierzaniei fără a-i acompaña cu discretă omenie îngenunchierile.

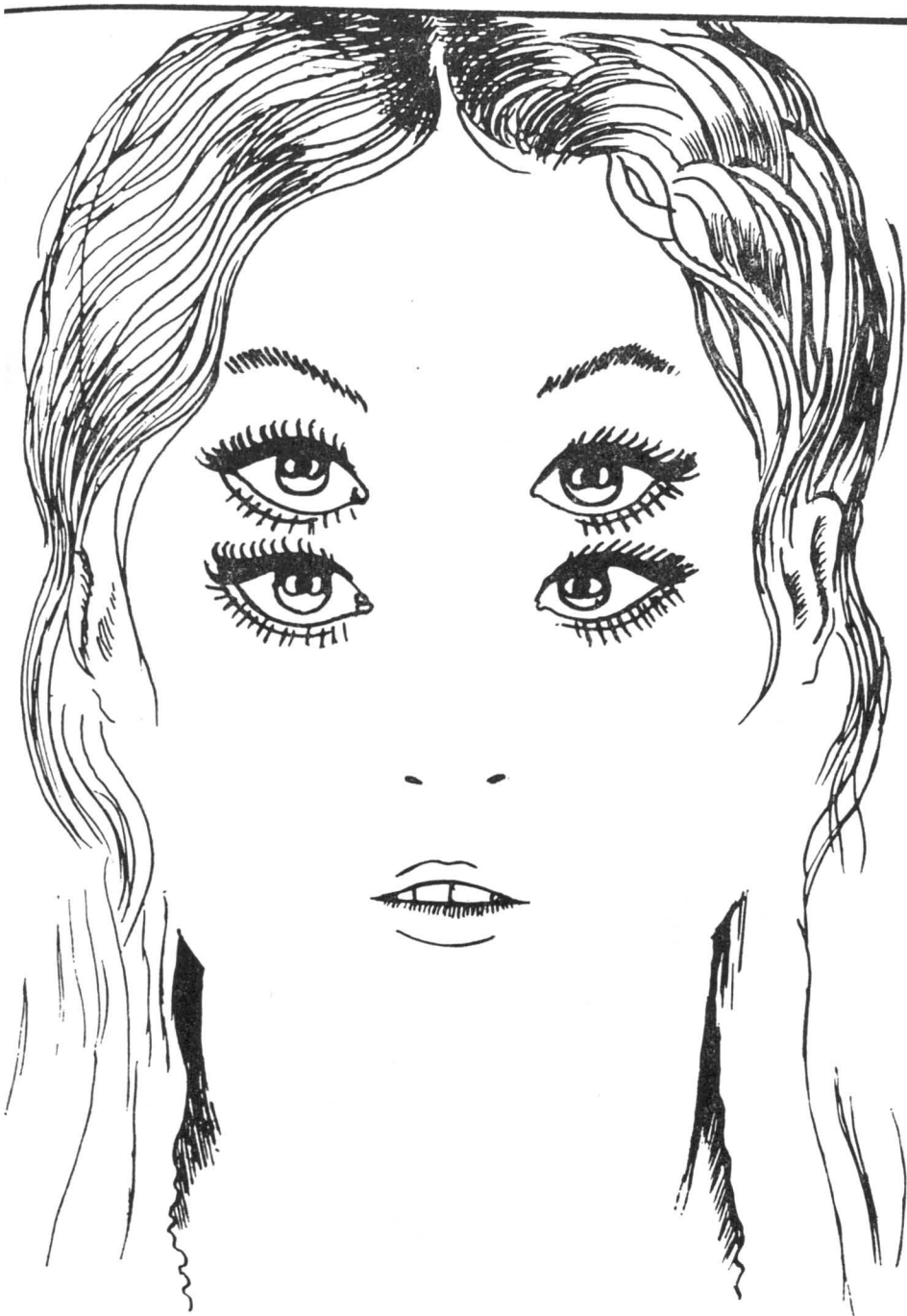




I TRENI I DIRETTISSIMI GLI ESPRESSI DELL'ETERNITA'
DELLA MORTE PARTONO ALLE ORE 199 E QUINDICI ALLE
ORE ZERO E DUE, PER DOVE? PARTONO. IL RESTANTE E'
IL SEGRETO DELLA SECONDA VITA, SE ESISTE, E' IL DUB-
BIO, E' LA DOMANDA IMPERITURA.

PER DESTINAZIONI REMOTE E INCONOSCIBILI.

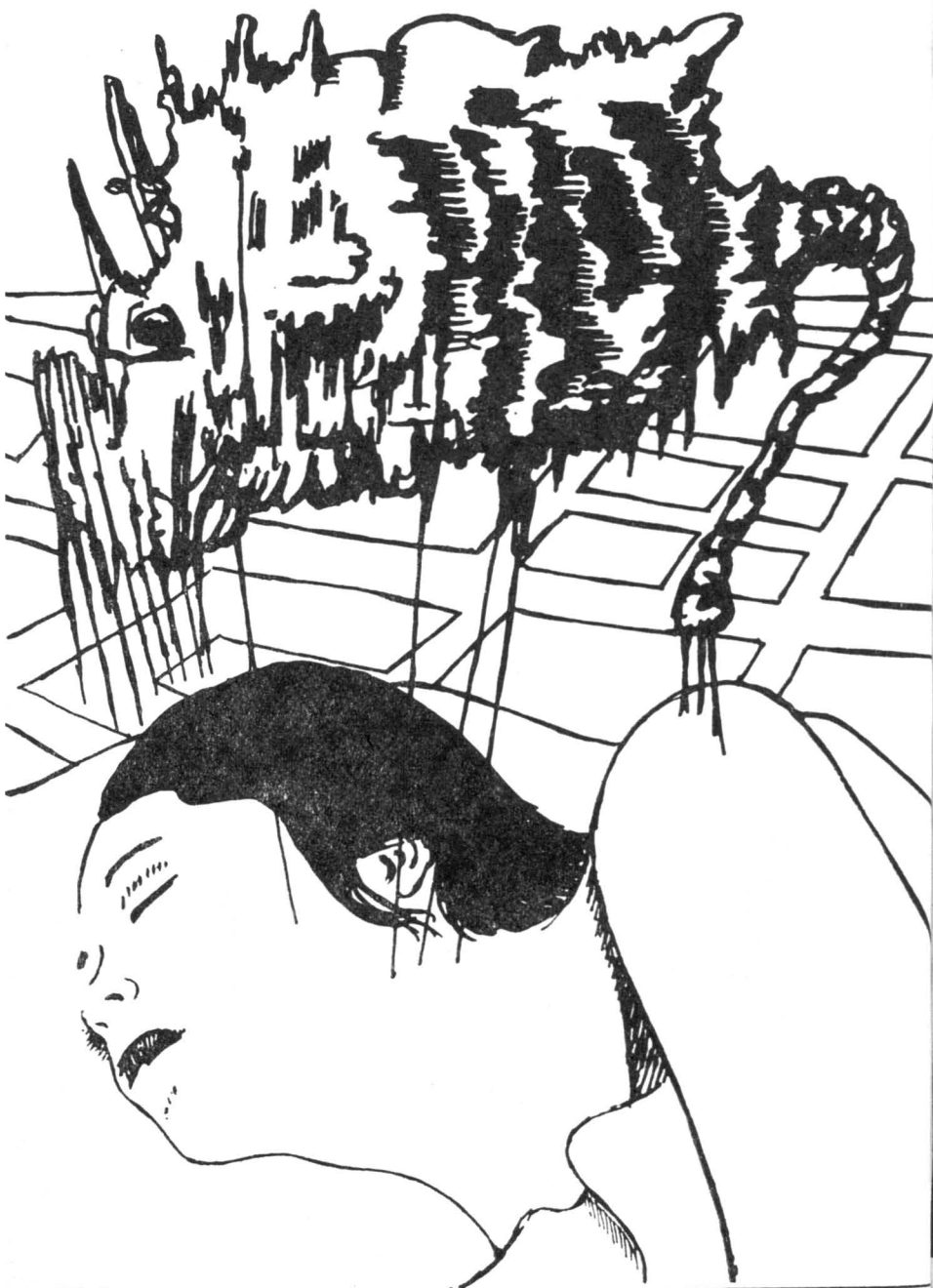
CAPOSTAZIONE, SIGNORE, DÀ IL FISCHIO BENEDETTO
IL LOCOMOTIVO È ACCESO E FUMA, I FINESTRINI SONO
ILLUMINATI, I CUOCHI DELLE COMPAGNIE INTERNAZIONALI
VANNO SU E GIÙ ECCITATISSIMI, È ARRIVATO TOSCANINI,
È A BORDO MARILINA, È SALITO EINSTEIN, ANCHE
HENRY MAGRITTE, SU, SU, PARTIAMO PER

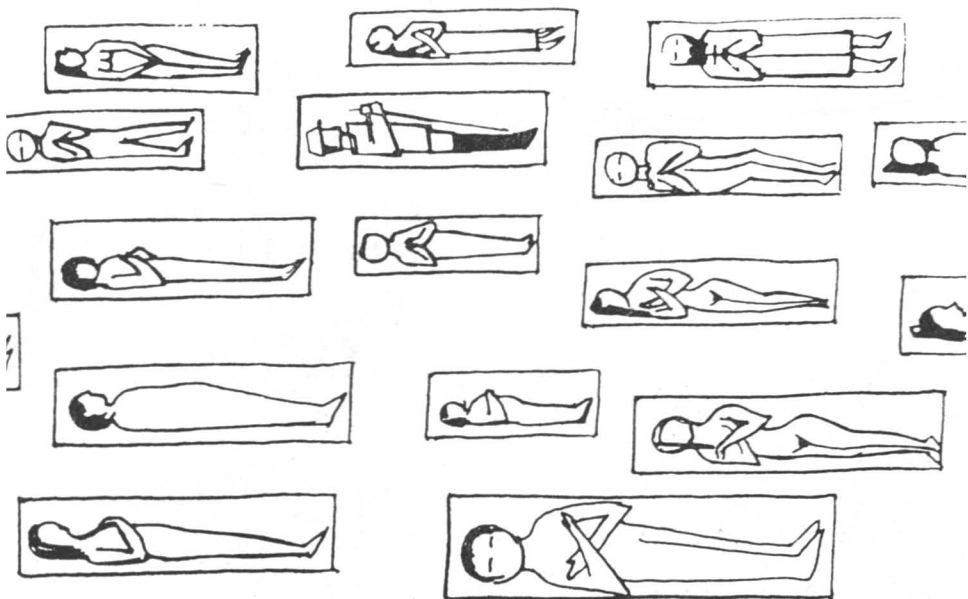
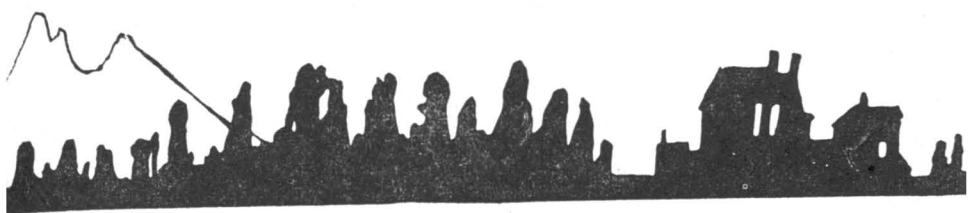


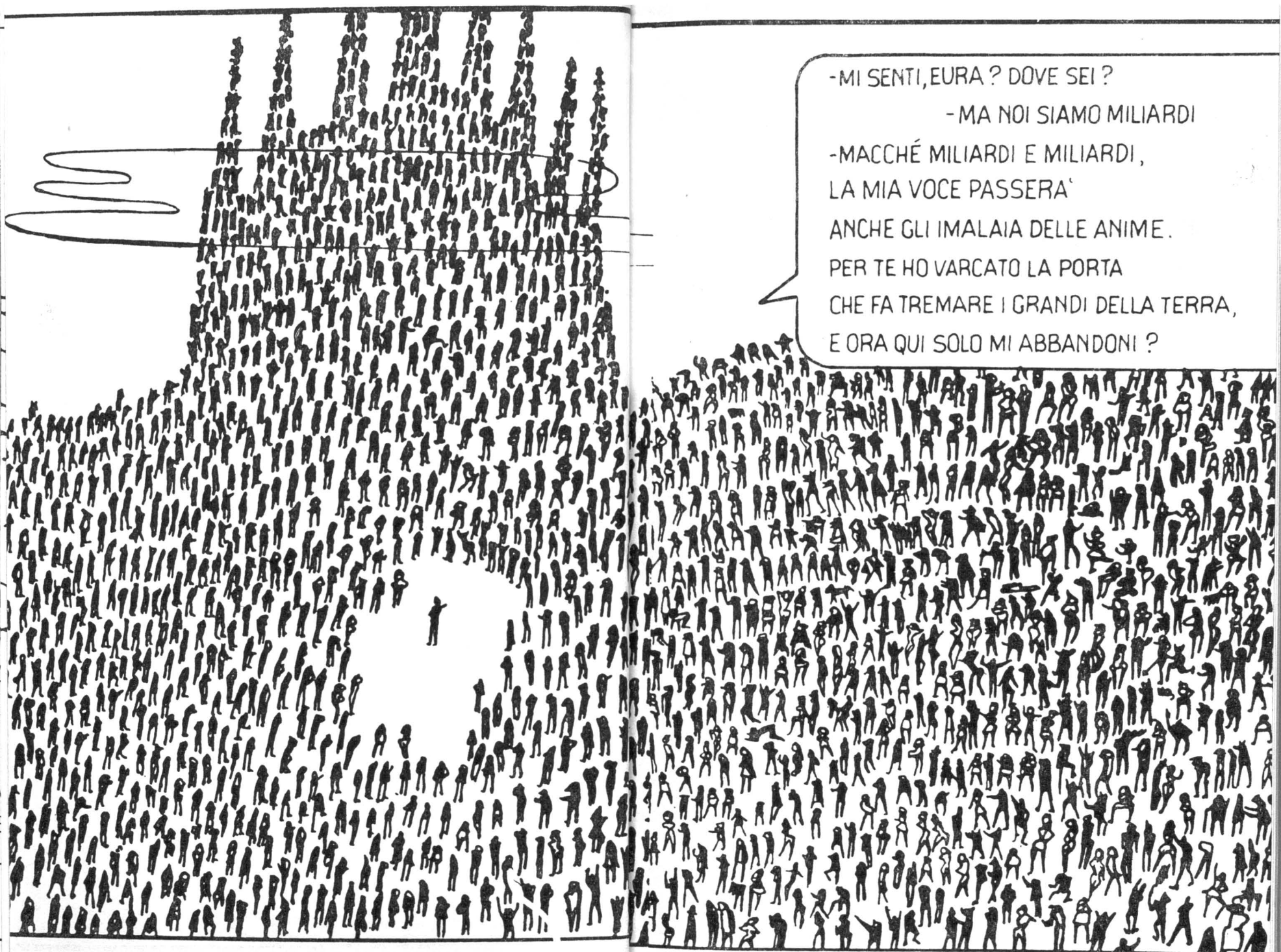
IL SUO AMORE SI CHIAMA EURA

<https://biblioteca-digitala.ro>

E' STATO UN MALE MISTERIOSO







-MI SENTI, EURA ? DOVE SEI ?

- MA NOI SIAMO MILIARDI

-MACCHÉ MILIARDI E MILIARDI,
LA MIA VOCE PASSERA'

ANCHE GLI IMALAIA DELLE ANIME .

PER TE HO VARCATO LA PORTA

CHE FA TREMARE I GRANDI DELLA TERRA ,

E ORA QUI SOLO MI ABBANDONI ?

Variațiune pe tema neînduplecării destinului, poate a autocăutării cum sugera Pavese în poemul dialogat *Nemîngîiatul (Dialoguri cu Leucò)* poemul cu ilustrații al lui Buzzati este structurat în patru părți: *Misterul din via Saterna, Interpretarea Infernului, Cîntecele lui Orfi, Regăsirea Eurei.*

Pe via Saterna, în orașul vechi, o vilă misterioasă, împrejmuită de un zid, pare părăsită dintotdeauna. Pe cealaltă parte a străzii e palatul conților Baltazano al căror fiu, Orfi, cîntă în fiecare seară în subteranele de la « Polypus ». Iubita lui e Eura.

Dar bang bang bang. Chiar în clipa asta începe povestea.

Într-o seară cînd Orfi e obosit, cînd tot orașul e obosit, cînd pînă și pămîntul obosit așpește moale, un taxi se oprește înaltea ușii din zidul misterios. Din el coboară o fată care seamănă cu Eura și care trece prin ușă.

A doua zi cortegii sumbre urmează carele mortuare ale megalopolei milaneze. Sînt funerariile Eurei secerată de un rău misterios.

Cu disperare Orfi caută ușa misterioasă prin care a dispărut Eura, dar un necunoscut îi spune că ea e doar una dintre milioanele de uși de acest fel. Cu cîntecul lui, Orfi deschide seara ușă neagră, coborînd spre tărîmul bietel păcii eterne, al vestitei bătrîne doamne. Palidul infern a cărui maladie este părerea de rău, e identificat de Orfi cu Milano. Locuitorii lui savurează paradisul pierdut privind pe furii lumea. Au totul afară de libertatea de a muri.

Pămîntul este tărîmul lui cînd, Infernul tărîmul lui unde. Pentru muritori, totul înseamnă timp. Pentru nemuritori totul înseamnă amintire, absența misterului.

Cîntînd nemuritorilor, Orfi le evocă lumea lui cînd, și voci care acolo sus le trezeau eternul gînd (*draga moarte*), le evocă amintirea babelului neurastenic. Milano, cu șirurile lampioanelor plerzîndu-se în cele douăzeci și patru de puncte cardinale, le evocă iubirea. Mișcîndu-i, primește îngăduința s-o caute pe Eura.

Căutarea Eurei este impresionantă:

— Mă auzi, Eura ? Unde ești ?

— Dar noi sîntem miliarde.

Millarde și miliarde.

— Vocea mea va trece

Peste Himalaia sufletelor.

Regăsirea Eurei, întîlnirea cu ea, are ceva din crepuscularismul corazzian, amintește de fragilitatea umană din *Dialogul păpușilor*, de puritatea cu care Protolini i-a investit pe Bruno și Lori în *Statornicia rațiunii*. E parcă un imn al iubirii desăvîrșite, al ingenuității premundane a iubirii adolescente. Copilăria inimii lui Orfi și a Eurei, inocența lor, devin atribute perene ale iubirii tinerilor. Immutabilitatea hotărîrii care stăruie în visul lui Orfi este de o subliniată melancolie și de o elevată frumusețe morală: — *Sînt aici, am venit să te iau.*

Dar poarta de care vorbește Orfi nu există, cîntecele lui sînt zadarnice. *Biată poveste a lui Orfeu*, chiar dacă nu întorci privirile. O forță teribilă o smulge pe Eura din brațele lui Orfi.

Orfi se regăsește pe via Saterna, în fața vilei misterioase, cu necunoscutul care îi spune că tot ce a văzut e vis, că Eura însăși e o fantomă, că morții dorm cuminți în tăcerea pămîntului cumsecade.

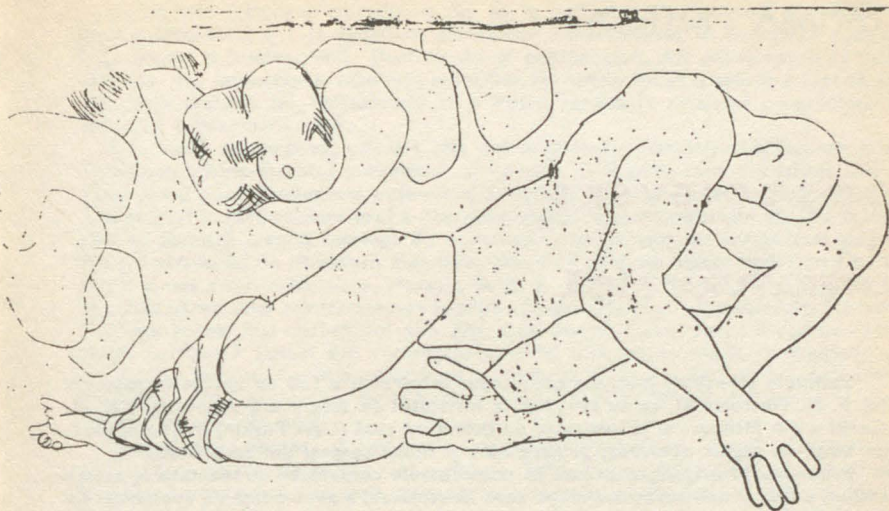
— Atunci, inelul acesta ? întreabă Orfi care descoperise în palmă inelul Eurei.

Dar necunoscutul pierise. Strada era cu desăvîrșire pustie. Chiar în clipa aceea, peste vila misterioasă, *se-nvalbura viforul cu obișnuitele lui suflute chinute. Ultimii regi ai poveștilor porneau în exil. Și în deșertul Kalahari, norii cu turnurile veșniciei alunecau încet.*

Farmecul nopților de iarnă, și nu numai de iarnă, cînd ferestrele comunică între ele în codul știut numai de ele, îi stă bine o poveste buzzatiană.

Poemul cu ilustrații e o întreagă antologie de povești și de muguri de povești, este povestea Milanului, povestea unei neliniști, dar și a încrederii și speranței noastre prin iubire, virtute cardinală a omului.





DOSTOIEVSKI

O PROBLEMĂ MEREU DESCHISĂ

DOSTOIEVSKI și LITERATURA RUSĂ

Sesiunile științifice jubiliare consacrate aniversării a 150 de ani de la nașterea lui F. M. Dostoievski, ce au avut loc la Institutul de Literatură Mondială «A. M. Gorki» din Moscova și la Institutul de literatură rusă (Casa Pușkin) din Leningrad, au atras un public numeros, printre care și mulți oaspeți din străinătate.

Problema principală, abordată în numeroasele comunicări prezentate la aceste sesiuni a fost problema atitudinii pe care Dostoievski a avut-o față de evenimentele fundamentale ale epocii sale, strâns corelată cu cea a locului pe care el l-a ocupat ca artist și gânditor în căutările ideologice și estetice ale vremii sale.

Ca un preambul la sesiunile jubiliare, redacția revistei «Probleme de literatură» a organizat o «masă rotundă» a criticilor și istoricilor literari, care a pus în discuție problemele cele mai actuale în studierea operei lui Dostoievski. Cu acest prilej Boris Suciakov, directorul Institutului de literatură mondială din Moscova remarcă: «Moștenirea literară a lui Dostoievski trebuie cercetată în contextul luptei ideologice a vremii sale, de aceea una din sarcinile principale care stau în fața noastră este de a lămuri atitudinea mai mult decât complexă a scriitorului față de socialism. Dostoievski a criticat cu asprime formele cazone ale socialismului utopic. Dar marxismul nu poartă răspunderea pentru aceasta, și, după cum se știe, la rîndul său, a respins și respinge aceste forme ale socialismului. Cu toate acestea, interpreții reacționari ai moștenirii lui Dostoievski încearcă să folosească această critică a scriitorului îndreptînd-o împotriva orînduirii noastre sociale. O analiză obiectivă a concepțiilor scriitorului, ne va arăta că o asemenea interpretare a moștenirii sale este greșită și tendențioasă, deși Dostoievski, într-adevăr, a supus discuției critice o serie din teoriile socialiste. Considerîndu-l însă pe Dostoievski ca un tot unitar, ne vom da seama că ne aflăm în fața unui aprig critic al capitalismului. . . »

Aceste idei, reluate de B. Suciakov, în cuvîntarea rostită la ședința festivă de la Teatrul Mare din Moscova, se apropie mult și de tezele comunicării susținute de G. Fridlender la sesiunea științifică din Leningrad. Conflictele prezentate în operele lui Dostoievski, s-a arătat în comunicare, trebuie înțelese mult mai larg decît prin prisma caracterizării de altădată a scriitorului, ca fiind un «talent crunt». Oamenii lui Dostoievski, ca și oamenii lui Shakespeare, trăiesc din plin tragismul epocii lor, sînt într-o continuă căutare și frămîntare. Iar poporul în concepția lui Dostoievski nu este o masă de ceară căreia o personalitate puternică îi poate imprima orice formă ar dori. Dostoievski s-a opus teoriilor care socoteau că istoria poate fi manevrată împotriva voinței maselor, dar în felul lui a reflectat și prejudecățile acestor mase.

La ambele sesiuni și mai ales la cea de la Institutul de literatură mondială, o atenție deosebită a fost acordată problemei « Dostoevski în literatura rusă »: Dostoevski și predecesorii, Dostoevski și posteritatea. Am putea spune că unul din cele mai importante rezultate științifice ale jubileului ce a trecut a fost că s-a pus capăt tratării lui Dostoevski ca o figură izolată în procesul de creștere și devenire a literaturii ruse.

În această perspectivă, una din cele mai interesante comunicări a fost cea a lui D. Blagol, binecunoscutul cercetător al operei lui Pușkin, care a analizat într-o perspectivă nouă elementele pușkiniene în creația lui Dostoevski, discutând totodată și felul în care romanclerul a dezvoltat tradițiile predecesorului său. Pe același plan se situează o sultă întreagă de comunicări, prezentate de cercetători științifici ai Institutului de literatură mondială, abordând relațiile dintre opera lui Dostoevski și cea a lui Griboledov, Herzen, Scedrin, Leskov, Cehov. Unele dintre teme ar putea părea chiar surprinzătoare la prima vedere. De pildă Dostoevski și Herzen. Nu i-am socotit mai curînd doi poli diametral opuși? Ce-ar putea fi comun între acești scriitori? Totuși din comunicarea Sofiei Gurvici a reieșit convingător că tradiția lui Herzen, tradiția confesiunii, a discuției directe cu cititorul, a dezbaterii polemice, a fost preluată și dezvoltată în *Omul din subterană* și în *Însemnări de iarnă despre impresii de vară*.

Konstantin Lomunov a combătut inerția în interpretarea temei « Dostoevski și Tolstol », discutată de cele mai multe ori schematic ca o contrapunere absolută, insistînd asupra unor momente de tangență și înrudire între cei doi scriitori, manifeste în felul în care au reacționat la evenimentele contemporane, în felul în care au recepționat epoca lor plină de frămîntări. O dezbateră în continuare pe această temă a însemnat comunicarea lui G. Bialii, la sesiunea din Leningrad, care a discutat comparativ cele două romane, *Idiotul* și *Anna Karenina*, relevînd o serie de afinități, mai ales pe plan tipologic (Mișkin și Levin, deopotrivă căutători ai adevărului, cele două eroine, femei mîndre și nefericite).

Alexandr Mlasnikov a ridicat, în comunicarea sa, problema influenței pe care Dostoevski a exercitat-o asupra lui Gorki, cercetînd atitudinea acestuia față de opera predecesorului său, atitudine de critică, dar și de preluare și rezolvare în chip nou a unor probleme puse și de Dostoevski, între care « recuperarea omului pierdut ».

Tradiția lui Dostoevski în literatura sovietică — cu referire la {opera lui K. Fedin, L. Leonov, A. N. Tolstoi, A. Platonov — a fost examinată în comunicările prezentate de E. Starikova (Moscova) și N. Groznova (Leningrad).

Trebuie menționate în chip deosebit două comunicări susținute la sesiunea de la Leningrad, axate pe problemele specificului artistic al creației dostoevskiene. Boris Meilah a vorbit despre ceea ce s-ar putea numi « strategia creației » marelui scriitor, iar academicianul Dmitri Lihacev a dezbătut « autenticitatea », « veridicitatea » artistică a romanelor lui Dostoevski. Comunicarea a arătat că romanclerul nu mergea pe linia unei înțelegeri schematice a tipicului, el urmărea să releve realitatea în « fapte irepetibile ». De aceea romanele lui Dostoevski sînt un fel de anchete judiciare, iar stilul său narativ seamănă cu cel al hagiografilor, care trebuiau să convingă pe cititorii de altădată despre realitatea minunilor.

O serie de comunicări au dezbătut problema importanței mondiale a operei lui Dostoevski, unele dintre ele ca aceea a lui Alexei Grigoriev (Leningrad) avînd o largă deschidere informațională. Aspecte parțiale au fost relevate în comunicările: « Dostoevski în țările slave » (N. Kravțov), « Dostoevski în Italia » (Z. Potapova), « Dostoevski în China » (M. Schneider). Din păcate în atenția comentatorilor nu au intrat lucrările consacrate lui Dostoevski, apărute în țările socialiste, ca

de pildă cea a lui Ion Ianoși (România), a lui Ralf Shröder (R. D. G.) etc. De altfel și legăturile lui Dostoievski cu literatura universală au fost numai parțial atinse în comunicarea de sinteză a lui R. Samarin.

Comunicările prezentate la cele două sesiuni nu și-au propus să dea rezolvări depline unor probleme foarte complexe. Ele au contribuit în primul rînd la lărgirea volumului nostru de cunoștințe despre Dostoievski, la stimularea de noi căutări, la formularea de noi ipoteze.

BORIS SUCIKOV

Realism «în sensul suprem»

Căutarea pasionată a adevărului, dictată de dragostea pentru omenire și pentru om, iată esența și conținutul operei marelui scriitor rus, Fiodor Mihailovici Dostoievski. Astăzi, cînd ne apropiem de operele sale pline de zbucium, simțim din plin sinceritatea profundă și chinul frământărilor pe care le-a cunoscut gîndirea marelui scriitor, împovărat de infinitul suferințelor umane, năzuind să elibereze omenirea de aceste suferințe, să pătrundă sensul vieții și destinul omului pe pămînt.

Această creație este un cîmp de luptă în care se înfruntă ideile, un cîmp de luptă care ne impresionează mintea și sufletul prin importanța problemelor abordate, a căror rezolvare s-a străduit s-o afle scriitorul, găsindu-le de fapt și negăsindu-le răspuns. Nu sînt probleme cu caracter abstract: ele au fost determinate de istorie, de epocă, de anii cînd în edificiul lumii burgheze apăreau primele fisuri și se întrezărea mersul societății spre noi forme de relații sociale.

În romanele lui Dostoievski acțiunea se dezvoltă într-un ritm dramatic, furtunos, cu o încordare explozivă. De obicei, eroii se situează pe poziții antagonice și conținutul operelor se dezvoltă în lupta de idei, de concepții, a căreia autorul îi dă o acuitate extremă. Cu Dostoievski a intrat în literatura mondială o manieră deosebită de obiectivare artistică a vieții, orientată în primul rînd spre dezvăluirea psihologiei eroilor. Scriitorul își definea metoda ca fiind realism «în sensul suprem», urmărind să înfățișeze «profunzimile sufletului omenesc», să releve conflictele fundamentale, ideologice și sociale ale epocii.

În operele lui Dostoievski imaginile și ideile se contopesc într-un tot organic. Orice încercare de a desmembra unitatea organică dintre imagini și idei în opera lui Dostoievski nu poate duce decît la o tratare unilaterală a personalității sale complete. Ca urmare a unor atari interpretări unilaterale, Dostoievski apărea cînd proroc al revoluției ruse, cînd apărător al ortodoxismului și autocrației, cînd umanist abstract, cînd «talent crunt».

Din fericire, moștenirea bogată și vie a lui Dostoievski nu se încadrează în asemenea caracterizări simpliste. Dostoievski este, desigur, în primul rînd creatorul unor opere ce nu și-au pierdut cu nimic valoarea cu trecerea anilor, care vor rămîne eterne, care au îmbogățit gîndirea estetică a omenirii întregi. Dar ca polemist, în probleme politice, el a fost nu arareori victima propriei sale firi pasionale. Alături de idei, care ne uimesc prin profunzimea și intuiția lor, apar nu o dată concepții conservator-utopice, scriitorul polemizează îndelung și fără succes, cu reprezentanții mișcării revoluționare.

Dostoievski era un om de o vastă cultură, care se interesa de filozofie. Încă din tinerețe scrisese că « filozofia este însăși poezia, ridicată la un nivel superior », și multe episoade ale romanelor sale, exprimînd un profund conținut filozofic, sînt totodată pătrunse de un puternic spirit poetic, ca să nu amintim decît de *Legenda marelui închizitor* sau de capitolul *Răzvrătirea din Frații Karamazov*.

Din universul de pasiuni, de idei, drame și caractere umane al operei dostoievskiene, au coborît și s-au întipărit pentru totdeauna în conștiința noastră numeroase personaje, între care unele purtătoare ale ideilor de bine absolut, altele care șovăie între « haosul Sodomei » și « idealul Madonei », altele victime ale nedreptăților sociale. Prin forța adevărului istoric și de viață pe care-l exprimă Raskolnikov, Sonia, Svidrigailov, Cneazul Mișkin, Nastasia Filipovna, Ivan Karamazov, etc., prin profunzimea lor filozofică, aceste personaje, păstrîndu-și substanța realistă, au devenit aproape simboluri ale unor trăsături caracteristice pentru societatea burgheză. Contradicțiile fundamentale și conflictele morale ale romanelor sale sînt generate de lupta pentru bani, pentru capital, pentru proprietate. Pentru Dostoievski, capitalismul este indisolubil legat de descompunere, de dezagregarea morală a personalității umane. Dar și mai necruțător a condamnat scriitorul individualismul burghez. Mărturisirile « Omului din Subterană », acest individualist înrăit care pune mai presus de orice propriile sale dorințe și propria sa persoană, au prefigurat multe din ideile pe care gîndirea socială burgheză de mai tîrziu a pretins că le-a descoperit.

Non-conformismul, nesupunerea eroilor lui Dostovieski este una din manifestările acelui spirit de protest și răzvrătire care se configura în societatea rusă într-o perioadă cînd toată viața Rusiei era în frămîntare, cînd povara relațiilor sociale învechite devenea de nesuportat, și începea lupta deschisă cu regimul țarist. Toți eroii lui Dostoievski trăiesc într-o atmosferă psihologică prerevoluționară și în forul lor interior sînt gata să se răzvrătească.

Moștenirea artistică a lui Dostoievski este uriașă, bogată, ea reprezintă o adevărată mîndrie a culturii noastre. Fără a trece cu vederea contradicțiile ce i-au frămîntat sufletul și s-au reflectat în creațiile sale literare, subliniem că aceste contradicții au fost determinate de caracterul complex al dezvoltării sociale, de greutățile care se ridicau pe drumul căutării adevărului istoric. Dostoievski nu și-a pierdut niciodată încrederea în viitor, în capacitatea oamenilor de a organiza în chip rațional acest viitor. « Se va așeza domnia atotputernică a rațiunii și a luminii pe tot pămîntul și această domnie va fi și la noi în Rusia, poate chiar mai curînd decît în altă parte » — spuse scriitorul.

KONSTANTIN LOMUNOV

Dostoievski și Tolstoi

« Dostoievski și Tolstoi », « Tolstoi și Dostoievski », n-ar fi cu putință să enumerăm de cîte ori au fost și sînt așezate aceste două nume alături.

Reprezentanții celor mai variate orientări și curente ale gîndirii sociale și politice, filozofice, religioase, etice, estetice din Rusia și din străinătate s-au străduit să explice în ce anume constă autoritatea mondială a marilor scriitori ruși, să defi-

nească înrîurirea lor asupra literaturii mondiale și să clarifice locul lor în viața spirituală a veacului nostru.

Cercetînd istoria relațiilor ideologice, spirituale și de creație ale lui Dostoievski și Tolstoi, ne dăm seama că cei doi scriitori erau perfect conștienți de importanța și semnificația fiecăruia dintre ei pentru literatura rusă și europeană. Dostoievski care, prin 1850, spusese la un moment dat că de la Tolstoi « nu trebuie să ne mai așteptăm la opere de seamă », peste două decenii recunoștea că autorul « Annei Karenina » ocupă un loc de prim rang în literatura rusă: « Contelev Tolstoi fără îndoială este cel mai iubit scriitor al publicului rusesc, indiferent de orientarea acestuia », scria Dostoievski în 1877.

După părerea lui Dostoievski, Tolstoi era cel mai mare scriitor după Pușkin. « El ar putea să ne reprezinte pe toți în fața Europei ». Nu odată a mărturisit Dostoievski interesul pentru experiența artistică a lui Tolstoi. Cînd scria « Adolescentul » spunea că ar vrea să redea « înțînirea și atmosfera ei în amănunt d la Lev Tolstoi ».

Nu o dată se referă Dostoievski la romanul *Război și pace*. . . prezicîndu-i într-o scrisoare către Strahov, o viață de lungă durată. « Acest minunat tablou istoric. . . va fi preluat de posteritate » și fără el « posteritatea nu va putea trăi ».

Puțin timp înainte de moarte, solicitat de o cunoștință să-i facă o listă de lecturi pentru fiica acesteia, Dostoievski după ce numește pe Pușkin și Gogol, Dickens și Walter Scott, adaugă: « Lev Tolstoi trebuie să fie citit în întregime ». . .

La rîndul său comentînd moartea lui Dostoievski, exprimînd durerea sufletească pe care a încercat-o cu acest prilej, Tolstoi definește și caracterul relațiilor cu acest contemporan.

« Cît aș dori să exprim tot ceea ce simt pentru Dostoievski, scria el lui N.N. Strahov la începutul lui februarie 1881. Niciodată nu l-am văzut și n-am avut nici un fel de relații personale cu el. Dar acum cînd a murit mi-am dat seama că a fost un om foarte apropiat mie, scump, necesar. . . Tot ceea ce a scris (lucruri bune, autentice), erau de așa fel încît cu cît scria mai mult îmi făcea mai multă plăcere. Arta lui îmi trezește invidie, inteligența de asemenea. Dar inima mea se bucură de fiecare dată. Îl socoteam un prieten al meu ».

Aceste cuvinte au găsit destul de curînd o largă răspîndire. Pretinșii prieteni și dușmani ai lui Dostoievski au încercat să-l convingă pe Tolstoi că acesta ar fi avut o atitudine dușmănoasă față de el.

Răspunzînd la scrisorile în care Strahov îl vorbea de rău pe Dostoievski, Tolstoi spunea: « Am impresia că ați fost victima unei atitudini false, greșite față de Dostoievski. . . Ați exagerat importanța lui și ați exagerat-o după șablon. Ați transformat în prooroc și mucenic, în sfînt, un om care a murit în cel mai aprig proces de luptă între bine și rău. Dostoievski te emoționează, e interesant, dar nu poți oferi drept model posterității un om care este tot numai luptă ».

Deci Dostoievski în concepția lui Tolstoi nu era nici prooroc, nici mucenic, și nici sfînt, ci oglinda « luptei într-o lume păcătoasă », un om ce a trăit confruntarea cea mai aprigă între bine și rău.

Urmărind cu atenție și simpatie activitatea lui Dostoievski pe linia căutării adevărului, Tolstoi ca scriitor considera cu subliniat interes creația lui literară. E greu să citim o operă a lui Dostoievski, care să nu fi trezit comentariul lui Tolstoi. Nu arareori aprecierile erau contradictorii. Colectîndu-le, cercetătorii nu și-au pus însă niciodată problema esențială: care era criteriul după care Tolstoi măsura importanța lui Dostoievski ca scriitor, care era locul pe care i-l rezerva în literatura rusă și mondială.

Era măsura celei mai înalte exigențe, în virtutea căreia Dostoievski era așezat alături de cei mai mari scriitori ruși de importanță mondială.

Totuși înrudirea sau distanțarea, pe plan ideologic și artistic între cei doi mari contemporani, pot fi determinate nu atât de ceea ce au spus și au gândit unul despre celălalt, ci mai ales de felul în care au pus și au rezolvat cele mai importante probleme ale veacului lor.

De fapt, «epoca lui Dostoievski» coincide într-o bună măsură cu deceniile cele mai importante «ale epocii lui Tolstoi». Dostoievski și-a scris operele fundamentale între 1860-1880, decenii definitorii pentru viața Rusiei de după reformă. Creația lui Dostoievski, ca și creația lui Tolstoi, nu este numai o oglindă a acestei epoci, dar și o cale pentru înțelegerea și cunoașterea adevărului ei.

... Și Dostoievski și Tolstoi au oglindit în opera lor o epocă plină de zbucium, de frământări, epocă în care, după expresia lui Tolstoi «lumea ardea», în care destinele indivizilor, ale țărilor și popoarelor au cunoscut o schimbare furtunoasă și rapidă. . .

Cu diferența aparentă de univers artistic, amândoi au exprimat dramatismul relațiilor sociale, caracterul antagonist al acestor relații.

«Trăim clipa cea mai tulbură, cea mai neprielnică, de tranziție și așa zice cea mai fatală din toată istoria poporului nostru», scria Dostoievski în 1873. Motivul «dezechilibrului» («Totul este încă în fierbere, nimic nu s-a cristalizat pe deplin») al nesiguranței, al luptei, al îndoielilor, senzația că se apropie «ceva nou, esențial și fatal», presimțirea și previziunea unor apropiate transformări trece prin toată publicistica lui Dostoievski și-i alimentează opera literară.

Și Tolstoi vorbește despre caracterul de tranziție al epocii sale, atât «Anna Karenina», cât și în operele de mai târziu, iar publicistica sa din anii 1880—1900, este plină de aluzii, la iminentul și apropiatul «deznodământ».

Dacă în 1877 Dostoievski vorbește despre «apropiata revoluție colosală, care amenință neîndoiește să zguduie burghezia lumii întregi», Tolstoi își caracteriza epoca ca fiind «timpul revoluțiilor». Precum se știe, recunoscând inevitabilitatea schimbărilor sociale, nici Dostoievski și nici Tolstoi nu erau partizanii metodelor revoluționare. Prin «rețetele» sale naive de «salvare a omenirii», Tolstoi a comis «păcatul istoric al tolstoismului» după expresia lui Lenin. . . În multe privințe, de tolstoism se apropie elementele esențiale ale «dostoievskismului» (de pildă, predica smereniei) care a fost «păcatul istoric» al lui Dostoievski.

Totuși astăzi, pentru noi, ceea ce-i apropie și-i înrudește pe cei doi scriitori nu este predica smereniei și atotiertării, ci patosul criticii, negarea societății bazate pe proprietate și a instituțiilor pe care ea le-a generat.

DMITRI BLAGOI

Dostoievski și Pușkin

«Pentru noi — scria în 1861 Dostoievski, prefigurând în chip nemijlocit formularea lui Gorki, Pușkin a fost începutul a tot ceea ce există astăzi». Pușkin a putut deveni «începutul tuturor începuturilor» în literatura rusă și datorită geniului

său creator, dar și datorită faptului că epoca în care a trăit conținea în germene elementele esențiale care au stat la temelia întregii dezvoltări naționale și sociale a Rusiei în deceniile următoare.

Ca și Pușkin, Dostoievski a fost nu numai martor, dar și participant pasionat al epocii sale. În același articol din 1861, Dostoievski sublinia că patosul contemporanității îl apropie de Pușkin, spunând: « Am ajuns să-mi lămuresc problemele contemporane pornind de la Pușkin ».

Această perspectivă ne explică — dincolo de diferențele de epocă și individualități creatoare — asemănările majore care există între destinul lui Pușkin și cel al lui Dostoievski, între creațiile lor, considerate în articulațiile lor intime.

La această analiză comparată putem observa, destul de ușor, în creația lui Dostoievski, o serie de elemente din universul literar al lui Pușkin, ceea ce am putea numi « Pușkin la Dostoievski ». Dar o atare analiză ne va da posibilitatea să înțelegem retrospectiv și unele aspecte ale creației pușkiniene într-o lumină nouă, cu alte cuvinte îl vom putea afla pe « Dostoievski în Pușkin ».

Un embrion pușkinian apare chiar în prima operă a lui Dostoievski, « Oameni sărmani ». Belinski și după el mai toți criticii și cercetătorii au considerat « Oameni sărmani » ca o operă născută sub semnul școlii naturaliste, ca o realizare strălucită a așa numitelor « orientări gogolene » în literatura rusă. Dostoievski însuși prețuia mult binecunoscuta născută a lui Gogol « Mantaua », spunând că din istoria unei « mantale » pe care a pierdut-o un funcționar, el a reușit să facă « o tragedie cutremurătoare ». În contextul romanului său, Dostoievski l-a făcut însă pe eroul principal să se exprime în chipul cel mai elogios despre nuvela lui Pușkin « Căpitanul de poștă », opunînd-o ca o mare descoperire artistică a aceluiași scrierilor a lui Gogol « Mantaua », iar lui Akaki Akakievici Bașmacikin, funcționarul îndobitocit, lipsit de demnitate umană, pe care l-a considerat... ca fiind lipsit de adevărul vieții, l-a contrapus pe Samson Virin, eroul lui Pușkin, l-a prezentat ca fiind întruparea adevărului: « e firesc ! trăiește ! l-am văzut chiar eu, stă lângă mine... »

De fapt ne aflăm aici în fața unei discuții despre cele două variante ale realismului critic rus, varianta Pușkin și varianta Gogol, asupra căreia Dostoievski va reveni în ciornele la cuvîntarea sa închinată lui Pușkin: « În literatură există tipuri și există personaje reale, cu alte cuvinte adevărul lucid și, pe măsura posibilităților, deplin despre om. Tipul nu reprezintă aproape niciodată adevărul deplin, întrucît niciodată nu înseamnă esența în totalitatea ei... Nu o spun, Doamne ferește, pentru a minimaliza un geniu ca Gogol ! Într-o operă satirică nici n-ar putea fi altfel... Să afirm că Sobakievici e pe deplin real, conchide Dostoievski, că nici nu ar putea conține nimic altceva în afară de ceea ce este arătat, ar însemna să calomniezi adevărul vieții. Nu poate exista în lume un om care să nu fie decît un ticălos și nimic mai mult »...

De la început, de la primii săi pași, Dostoievski a căutat să urmeze, alături de tradiția lui Gogol, și acea metodă « a adevărului lucid și, pe măsura posibilităților, deplin despre om », acel principiu pe care l-a descoperit în « poezia realității » proprie lui Pușkin. De la Gogol spre Pușkin, iată drumul realismului dostoievskian în planul tradițiilor naționale...

Deosebit de interesantă este orientarea lui Dostoievski spre etapa matură a realismului pușkinian, ca manifestările lui profunde, filozofice și psihologice, așa cum le aflăm în « micile tragedii ». Semnificativ este faptul că atenția romancierului s-a fixat în primul rînd la « Cavalerul zgîrcit ». În prețuirea elogioasă pe care Dostoievski o dă acestei pieșe (eroul din romanul « Adolescentul » spune: « Pușkin nu a creat nimic mai elevat ca idee decît această operă ») se remarcă intuiția lui

critică și totodată gândirea specifică a realismului său. Dostoevski, primul, a simțit profunda legătură interioară dintre *Cavalerul zgîrcit* și frământările cele mai importante ale epocii contemporane, atât în Rusia cît și în Europa întreagă. În perioada 1860—1880 cînd Dostoevski și-a scris romanele sale, forța uriașă, apăsătoare a banului, a capitalului, a crescut și a devenit atotdominantă, nu numai ca izvor de bunăstare, și independență personală (Pușkin spuse: « Fără bani nu există libertate »), dar și ca izvor al puterii, al stăpînirii individului asupra semenilor săi.

Alături de alte ecouri și reminiscențe, ni se pare important să relevăm legătura dintre *Cavalerul zgîrcit* și *Însemnări din subterană*, operă în care talentul lui Dostoevski s-a manifestat în toată originalitatea lui și care într-un fel deschide seria marilor sale romane.

Legătura se observă în însuși titlul operelor. Formula « subteranel » a fost folosită pentru prima oară, în sens figurat, de către Dostoevski. Putem afirma însă că această interpretare, în sens figurat, l-a fost sugerată, după toate probabilitățile, de o replică a lui Albert, fiul baronului, care compară « subterana », lumea creată de părintele său, în care acesta trăiește și în care-l obligă și pe el să trăiască ca un « șoarece în subterană ». Ar putea fi o simplă coincidență, dacă asemulrea cu « șoarecele », trăind în subterană, nu ar fi fost folosită în nuvela lui Dostoevski, cu aplicare la persoana povestitorului. . . Tema « subteranel », a « înstrălnării » celor doi eroi, — cel al lui Dostoevski și cel al lui Pușkin, — baronul Filip, — de la normele existenței umane, ruptura cu orice fel de relații familiale și sociale îi apropie foarte mult.

Pușkin, care a înțeles imposibilitatea realizării unor transformări revoluționare de către intelectualitatea nobiliară, fără sprijinul poporului, (« mijloace infime », alături de « forța uriașă a guvernului ») sau de către popor fără cercurile intelectuale ale societății (« răzmeriță fără sens și necruțătoare ») privea critic dezvoltarea socială burgheză și considera cu scepticism filozofia socialismului utopic, care a înlocuit pe cea iluministă a secolului 18. Poetul a încercat nu numai « să se împace cu guvernul », dar să și colaboreze cu el, « să ajute », cu « cuvîntul și fapta » de poet pregătirea unor « transformări uriașe, necesare », de sus, fără « zguduliri violente ». Dar niciodată el nu a trecut dincolo de hotarul care desparte progresul de reacțiune.

Dostoevski socotea că în concepțiile care l-au alimentat creația după ocnă, merge pe urmele lui Pușkin. . . El a ajuns însă pînă la hotarul ultim, nu s-a oprit în a arăta toate profunzimile sufletului omenesc, tot ceea ce era haotic, criminal, înflorător în acesta. Pentru prima oară, această încălcare a oricăror îngrădiri și norme, se face manifestă în *Însemnări din subterană*.

Lucrînd la o prefață pentru romanul « Adolescentul », scriitorul spunea că el, primul, a arătat « toată tragedia subteranei care constă în suferință, în autoflagelare, în conștiința binelui și imposibilitatea de a-l atinge, și mai ales în convingerea fermă a acestor nenorociți, că și toți ceilalți oameni sînt deopotrivă cu ei, deci nu este cazul să se îndrepte ! » « Încă un pas înainte, scria Dostoevski, și ajungem la deșănțarea extremă, la crimă, la ucidere ». . .

Dostoevski nu admiră și nu poetizează « florile răului », subterana, ci redă profunda tragedie a omului care nu crede în nimic, care se izolează în mod conștient de viața tuturor, de toți ceilalți oameni.

Ideea că subterana se află la distanță de un pas de imoralitatea extremă, de crimă, de ucidere, și-a găsit dezvoltarea deplină în romanul *Crimă și pedeapsă*.

E interesant că paralelisme cu imaginile din opera poetului se pot urmări atât în această scriere a lui Dostoevski cît și în romanele sale următoare, dezvoltîndu-se pe parcurs.

S-a mai vorbit și altădată despre asemănarea bătătoare la ochi dintre acest roman și *Dama de pică*. Ideea « napoleoniană » a lui Raskolnikov, poate fi pusă în legătură directă cu versurile lui Pușkin în care acesta spune : « Cu toții vrem să fim Napoleon! ». Problema ridicată în roman, dacă poți sau nu încălca legile, fie și în numele unor idealuri înalte, dacă poți sau nu trece peste sînge și cadavre, ne face să ne gîndim deasemenea la Pușkin, la *Boris Godunov*. În sfîrșit, ideea de bază a romanului, « înstrăinarea omului de oameni », năzuința către libertate numai pentru sine, ne este sugerată de « Tiganii » lui Pușkin. « Aleko a ucis. Conștiința că nu este demn de idealul ales îi torturează sufletul. Iată crima și pedeapsa ». După cum vedem, s-ar părea că se trage însuși titlul romanului lui Dostoevski din această frază a lui Pușkin.

Destule reminiscențe pușkinlene se pot afla și în romanul « Idiotul ». După cum știm, romanclerul voise să înfățișeze în personajul principal « un om din toate punctele de vedere Ideal ». Dostoevski îl pune pe cneazul Mișkin să rostească celebra chemare a lui Pușkin : « Trăiască soarele ! » Dar oricît de pozitiv, de Ideal, de « solar » ar fi chipul eroului principal, el nu numai că nu este în stare să împrăștie întunericul ce-l înconjoară, dar în cele din urmă este mistuit de acesta.

Caracterul sumbru, antipușkinian apare și mai subliniat în finalul următorului roman, *Demonii*, în care oricît s-ar părea de neașteptat, găsim suficiente paralelisme și reminiscențe din opera lui Pușkin . . . Dar dacă în nici o altă operă Dostoevski nu pare a sublinia atît de deschis, prin titlu și epigraf, legătura sa cu Pușkin, totodată nicăieri el nu se îndepărtează atît de mult de Pușkin ca în acest roman. În mod premeditat el sacrifică acel realism « al adevărului plener » care-l fusese întotdeauna atît de scump la Pușkin : « Scrierea la care lucrez acum . . . îmi dă mari speranțe, dar nu din punct de vedere artistic, ci din punct de vedere tendențios . . . N-are decît să fie și un pamflet, vreau totuși să-mi exprim părerea pe deplin », scria Dostoevski lui Strahov.

Nu e de mirare că după *Demonii*, Dostoevski a simțit nevoia să iasă din lumea de haos, de dezagregare, de nimicire pe care el însuși o crease și să revină la geniul armonios, optimist al lui Pușkin. La distanță de un an, din necesitatea de a crea « ceva mai luminos, într-un spirit de împăcare » se naște ideea romanului *Adolescentul*. Dostoevski pleacă în strălănătate și duce cu sine un volum de opere ale lui Pușkin. « Pînă acum, scrie el, n-am făcut decît să-l citesc pe Pușkin, sînt plin de entuziasm, în fiecare zi descopăr ceva nou. »

A fost a treia întîlnire importantă a lui Dostoevski cu marele său precursor. La această întîlnire se înfățișa un scriitor ajuns aproape de sfîrșitul drumului său, un drum complicat, de grele încercări, un scriitor în deplină maturitate, cu o mare experiență artistică personală, autor al unor opere ce se situau alături

de marile creații ale literaturii mondiale. În aceste condiții Dostoievski pătrunde mai adânc în lumea de idei și artă a lui Pușkin, îi înțelege mai bine importanța națională și mondială. Pușkin i se dezvăluie acum deplin și cu aceasta Dostoievski intră în ultima etapă a creației sale literare.

EMMA POLOTKAIA

Dostoievski și Cehov

... În rîndul «oamenilor mici» pe care Cehov i-a zugrăvit, există o categorie aparte de victime, care nu ne trezesc compasiune. Oameni asupriți, care, pentru a se răzbuna pentru nedreptatea suferită, asupresc la rîndul lor pe alții (*Triumful învingătorului*), sau oameni asupriți care și-au pierdut într-atît demnitatea, încît îi trezesc repulsie (*Moartea unui funcționar*, *Grasul și slabul*), oameni care confirmă înrudirea ce există între robia morală și despotism.

Asemenea lui Dostoievski, Cehov a zugrăvit aspectele sumbre, din străfundul sufletesc al unei anume categorii de «oameni mici» (Goliadkin, Proharcin etc.). «Oamenii mici» ai lui Dostoievski nu seamănă cîtuși de puțin cu eroii lui Cehov (de pildă, Marmeladov în argumentare pare să se apropie de părintele Iakov, dar se deosebește de el profund ca individualitate.) Ei se înrudesesc însă prin tendința autorului de a dezvălui straturile cele mai profunde ale sufletului, mergînd pînă la perversiuni psihologice, pînă la alogism, pînă la desființarea ultimelor rămășițe ale demnității umane.

Iar atitudinea lui Cehov față de asupritori și de victimele acestora «nesimpatice», ne face să ne gîndim la Dostoievski. În nuvela *O anecdotă proastă* există chiar tipuri care prefigurează «oamenii mici» cehovieni, de pildă Mlekopitaev, consilier titular în retragere, care își satisface dorința de «a chinui», neapărat și încontinuu pe cineva, bătîndu-și joc de niște femei sărace și de nepoții săi bolnavi. Omului «cîrpă», la Dostoievski, îi corespunde la Cehov omul «fleac». Absența totală a oricărei «ambii» la Cerviakov, are drept revers al medaliei ambiția exagerată care duce la dezagregarea personalității umane, așa cum a demonstrat Dostoievski.

De altfel, uneori și absența ambiției la «omul mic» zugrăvit de Dostoievski prefigurează ca detalii artistice pe Cehov. În aceeași *Anecdotă proastă* există un personaj «un funcționar care nu spune nici un cuvînt», Akim Petrovici, pe care

șeful beat, vorbind, l-a stropit cu sculpatul său, iar el șade nemișcat, « neîndrăznind să se șteargă, din respect ». În acest detaliu e ușor de remarcat apropierea de spalma lui Cerviakov în fața generalului.

Trăsături de înrudire în înfățișarea omului găsim și mai târziu între Dostolevski și Cehov, când acesta a abordat o altă temă tradițională a literaturii ruse, cea a « omului de prisos ». Cehov se mîndrea că în plesa *Ivanov* nu figura nici un înger și nici un ticălos . . . Cel mai greu l-a fost să realizeze acest lucru, când a fost vorba de personajul principal, devenit « ticălos », în virtutea împrejurărilor (cruzimea față de soția muribundă, căsătoria cu o fată din familie bogată). Pe acest om care caută un sens în viață, Cehov l-a coborît de pe pedestal, l-a lipsit de nobțe în relațiile cu oamenii. În căutările lui Ideologice, *Ivanov* apare neputincios și în cele din urmă ajunge la impas, renunțînd la luptă și la orice Ideal. Sinceritatea suferințelor lui nu poate fi însă pusă la îndoială. Dar capitularea lui în fața realității nu este considerată cîtuși de puțin apologetică. *Ivanov* se condamnă el însuși cel mai mult . . .

Astfel că acest erou « căutător de Ideal », cel dintîi de acest fel în opera lui Cehov, este creat după principiul echilibrului unor forțe contradictorii, principiu care va deveni fundamental pentru tipologia lui . . . *Ivanov* nu este într-atît de vinovat încît să fie considerat « ticălos », dar nici într-atît de nevinovat încît să nu simtă mustrări de conștiință. Cehov îl ține într-o stare de echilibru între rău și « nerău » (nu putem spune « bine » pentru că problema binelui nu se pune). Asemenea trăsături găsim la multe personaje cehoviene: intelectuali, năzînd spre un Ideal în viață, și totodată cufundați în cotidianul banal și păcătos — bețivi, geloși, dominați de micile lor necazuri familiale. Alăturarea « sfințenlei » și a « păcatului » are la eroii lui Cehov același diapazon ca și vecinătatea Idealului « Madonei » și al « Sodomei » la eroii lui Dostolevski, care apar însă zugrăviți în culori mai contrastante.

. . . Sfințenia la Cehov nu este absolută, ca la Dostolevski, ci mai pămînteană, e mai aproape de nevitatea copilului decît de sfințenia « Madonei » . . . Dar și păcatul la Cehov nu este « Sodoma », ci are un caracter mai moderat. Trăsăturile angelice ideale nu sînt atît de clare, iar ticăloșia nu este atît de pregnantă.

Lupta contrariilor care dinamitează sufletul eroulor lui Dostolevski, îmbracă la Cehov un alt vestmînt : ; nu mai este zbuclum de la o extremă la alta, nici dorință de a schimba cursul cu 180 de grade, nici război pe viață și pe moarte. Un erou al lui Cehov nu poate face cotitura pe care o săvîrșește Ecaterina Ivanovna din « Frații Karamazov » în fața instanței de judecată. Alături de disonanțele care domnesc în caracterologia lui Dostolevski, sistemul cehovian produce impresia de echilibru, poate chiar de liniște.

Deosebirea apare cu deosebită pregnanță când amîndoi scriitorii aleg, am putea spune, o situație identică pentru a exprima sentimente apropiate. Iată un exemplu: Ecaterina Ivanovna, căsătorită cu Marmeladov, este chinuită de amintirile vremurilor, cînd era elevă la un institut de fete nobile, pe care-l terminase cu medalie de aur și « diplomă de merit ». Această diplomă o scoate din cufăr și o arată proprietăresei. Ce face într-o asemenea situație eroul cehovian ? El scoate noaptea, cînd toată lumea doarme, din cufăr fracul de lacheu, îl îmbracă, îl mîngie și . . . își zîmbește sieși. Apoi dezbracă fracul, îl pune în cufăr și se culcă.

Dar izvoarele « liniștei » estetice relative, trebuie căutate în pozițiile diferite, filozofice și sociale, ale celor doi scriitori. Poate că, simțind apropierea unor transformări istorice de neînlăturat, Cehov scria mai « liniștit » și pana lui era mai sigură. Convingerea că « nu se mai poate trăi așa » nu-l ducea la disperare și nu-l făcea să se arunce dintr-o extremă în alta . . . Ca și Dostoievski, Cehov scria numai despre contemporaneitate, dar, spre deosebire de Dostoievski, nu încerca să « ghicească » care vor fi drumurile concrete, ce vor duce la rezolvarea problemelor sociale, nu-și făcea iluzii în ce privește formele pe care le va îmbrăca procesul de transformare a lumii și de aceea . . . « greșea » mai puțin. El așepa, și în ciuda scepticismului care-i era propriu, credea totuși în schimbările ce urmau să vină. De aceea, nu întîlnim în opera lui contradicțiile tragice de care era pătrunsă și concepția despre lume și viață a lui Dostoievski și creația lui . . .

ECATERINA STARIKOVA

Dostoievski și Leonid Leonov

Relațiile dintre literatura sovietică și F.M.Dostoievski au fost întotdeauna complexe și complicate, uneori chiar dramatice. Precum se știe, însă, conflicte dramatice se pot naște numai acolo unde, alături de negare și respingere, există și momente de profundă atracție și afinități interioare, fie și vremelnice.

« Spre deosebire de Tolstoi, Dostoievski a exercitat o puternică înrîurire asupra literaturii ruse de la începutul sec. XX. Această înrîurire s-a făcut simțită în creația multor scriitori, foarte diferiți unii de alții. O serie de factori. . . au făcut ca influența lui Dostoievski asupra literaturii sovietice să aibă un caracter mai organic decît influența lui Tolstoi » observa Hrapcenko în articolul său « Studiul tipologic al literaturii și principiile lui ».

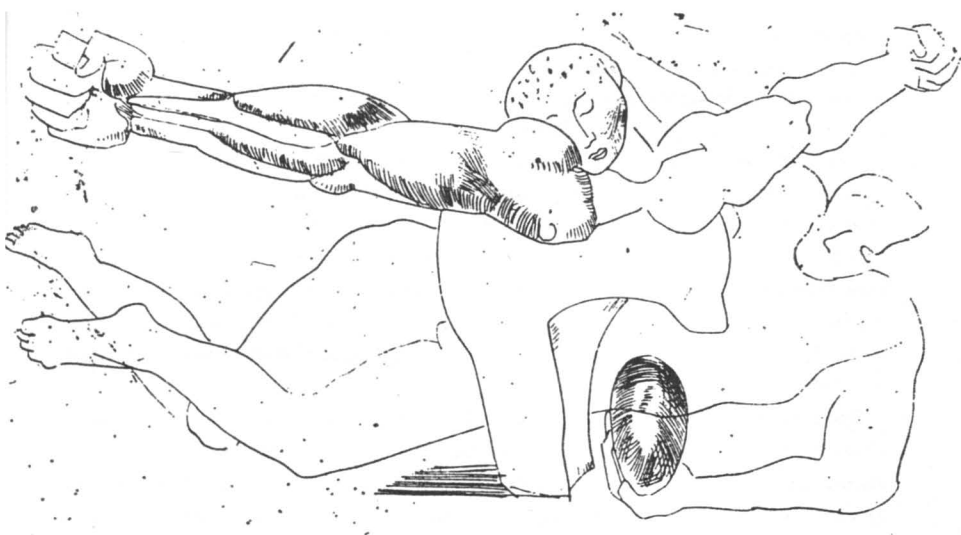
Pentru Fedin, Dostoievski fusese « zeul tinereții » sale. Leonid Leonov pe tot parcursul unei jumătăți de veac de activitate literară nu și-a dezmințit niciodată afirmația, după care influența lui Dostolevski ar fi fost pentru el cea mai importantă. F. Gladkov, într-o scrisoare către Gorki, numea printre dascălii săi, alături de cel cărui i se adresa, și pe Dostolevski. În Jurnalul său, Furmanov nota: « Uriașă este impresia pe care îți-o produce lectura lui Dostolevski. și trezește sentimente elevate, dorința de a ajuta pe alții, sentimentul de compasiune, dorința de a te sacrifica pentru altul, aflat în nenorocire, și, în afară de aceasta, al senzația că te afli în fața unui adevăr uriaș. . . »

În diferitele însemnări și comentarii pe marginea operei lui Dostolevski, ale unora sau altora dintre scriitorii sovietici, se pot depista aspectele esențiale ale înrîuririi pe care romancierul rus a exercitat-o asupra literaturii sovietice: compasiunea umanistă față de omul în suferință (K. Fedin); dorința fierbinte de a-l veni în ajutor (Furmanov); un înalt ideal moral de puritate și dezinteres (Afinoghenov); analiza caracterului național rus în calitățile sale pozitive, dar și în contradicțiile sale, ca o « cheie » pentru descifrarea Rusiei (A. Tolstoi); profunzimea și îndrăzneala analizei psihologice, chiar uneori a stărilor patologice ale omului, suferind de complexe de inferioritate (Oleșa). În sfârșit, realismul de tip deosebit, mergând în primul rând pe linia generalizării contradicțiilor ideologice ale contemporaneității (L. Leonov). Bineînțeles, aceste planuri nu cuprind cituși de puțin toate variantele posibile de discutare a problemei.

Școala lui Dostolevski a fost aproape obligatorie și în orice caz conștient acceptată de mulți scriitori sovietici în « anii 20 » — L. Leonov, K. Fedin, A. Tolstoi, A. Malișkin etc. —, fapt determinat, în primul rând, de existența acelor « probleme rusești », « probleme blestemate » pe care părea că Revoluția le va desfilința într-o clipă și pentru totdeauna, dar care, după trecerea furtunii, au renăscut în vechea lor formă sau în una nouă, cerînd o rezolvare cu atît mai rapidă și definitivă, cu cît mai mult sînge și sacrificii costase prima încercare de a le afla o soluție.

Cum s-a reflectat « Imensa risipă de oameni », după expresia lui Leonid Leonov, asupra moralului națiunii în ansamblul ei? Se puteau oare realiza transformările sufletului omenesc într-un timp scurt, așa cum o așteptau unii? « Utilitarismul brutal » al scopurilor puse în fața omului și a țării (așa interpretau în anii 20 mulți scriitori NEP-ul) nu urma să ducă la trivializarea generală? Însuși Dostolevski se întrebase cu ardoare dacă Rusia va putea evita calea burgheză filistină și ce trebuie făcut în acest sens?

Respingerea a ceea ce Dostolevski numise « dezordine », « haos », argument deopotrivă etic și estetic, a fost unul dintre momentele cele mai importante,



care au determinat apropierea literaturii sovietice în «anii 20» de Dostoievski...

Acest sentiment își află expresia la Fedin în imaginea frecvent întâlnită în creația de tinerețe, imaginea «pustiului», a «paraginei», iar la Leonid Leonov în imaginea nu mai puțin frecventă în anii 20, a «mlaștinii»...

Dintre toate aspectele, numeroase și foarte interesante, pe care le putem afla în proza «anilor 20», de înrudire cu filozofia și poetica lui Dostoievski, înrudiri declarate, subliniate de evidente reminiscențe, cea mai importantă ni se pare a fi problema exprimată în *Însemnări din subterană*, prin metafora «zidului», a barierei morale de neînălțurat, care se ridică în fața omului, atunci când el este pus în situația de a alege între două alternative, între două posibilități reale, atât pe plan politic cât și pe plan filozofic. Ca o consecință inevitabilă a imposibilității de a face această alegere, apăsătoare o altă problemă tot dostoievskiană, tot de mare importanță istorică, problema «dedublării» — tragedia omului care aspiră, dar nu poate găsi o poziție fermă care să-i definească apartenența socială, să-i clarifice concepția despre lume și viață.

. . . Tînărul Leonid Leonov a făcut din problema « alegerii » și implicit a « zidului », conținutul întregii sale creații pînă pe la 1929. Trebuie spus că năzuința scriitorului de a afla generalizări filozofice fenomenelor celor mai acute ale contemporaneității accentuează dependența tînărului Leonov de Dostoevski, extinzîndu-se și asupra formei, a stilului operelor sale. Complexitatea și seriozitatea problemelor dezbătute și într-o anume măsură chiar forma pe care o capătă dezbaterile la tînărul scriitor, ne face să acordăm toată atenția acestor opere, considerîndu-le ca un fel de epigraf la activitatea de mai tîrziu a lui Leonov.

Eroul nuvelei « Sfîrșitul unui om mărunt » este același « om din subterană » care trăiește în perioada comunismului de război, și care, din « cotlonul » său, înghețat și flămînd, se întreabă asupra epocii și semnificației sale, asupra destinului uman și al « mezozolcului » ce l se pare că se prăbușește asupra lui (e o paralelă la « haosul » de care vorbește « omul din subterană » al lui Dostoevski).

Două momente ne îndeamnă să considerăm mai atent legătura dintre creația timpurie a lui Leonov și opera lui Dostoevski: în primul rînd posibilitatea de a reliefa textual și fără echivoc formele ideologice și stilistice concrete în care aceasta se realizează, în al doilea rînd problema « dedublării » care în literatura « anilor 20 » în genere, iar pentru Leonov și dincolo de această perioadă, depinde, ca tipar literar, de experiența lui Dostoevski. . .

Dezvoltarea și reinterpretarea metaforelor lui Dostoevski, a celor mai pline de conținut filozofic și psihologic, va rămîne o tendință constantă în momentele ideologice esențiale ale creației lui Leonov, un semn permanent de recunoaștere a genealogiei literare a operei sale. Întrucît nu avem posibilitatea într-un spațiu restrîns să urmărim drumul complex de dezvoltare a acestui principiu, ne vom referi la un singur exemplu, la romanul « Pădurea rusească », roman care dovedește că folosirea metaforelor lui Dostoevski rămîne pînă tîrziu pentru Leonov « un semn distinctiv », « un semn de recunoaștere » a frecventării lumii de idei și imagini dostoevskiene.

Polia Vihrova, tînăra eroină a romanului, după ce reușește să scape din captivitatea germană, înțelegînd acum multe în viață, și cu conștiința că are drept la multe, pătrunde în casa geniului rău Grațlanski, care l-a calomniat tatăl. Polia vine să se răzbune. Ea aruncă în fața lui Grațlanski călimara ce stă pe masă. În interiorul romanului lui Leonov această călimară căpătase un rol simbolic — cu ajutorul ei se făurise minciuna. Totuși, ce răzbunare ciudată ! Nu pare puțin această călimară pentru umilința tatălui, pentru tăcerea celor morți ? Dar ce semnificație profundă capătă acest act simbolic, în momentul în care comparăm scena din *Pădurea rusească* cu bine cunoscuta scenă din *Frații Karamazov*, cînd Ivan aruncă un pahar în capu



diavolului, iar acesta exclamă: « Ți-ai adus aminte de călimara lui Luther! ». După cum vedem aici fapta Poliei Vihrova se înscrie într-o tradiție literară și istorică îndelungată, asociindu-se în mintea cititorului cu alte conflicte tragice, conflicte între aspirații înalte și ticăloșia răului.

În ultima vreme răsună tot mai des păreri după care *Pădurea rusească*, spre deosebire de romanele de tinerețe ale lui Leonov, ar demonstra mai curînd continuarea tradițiilor tolstoiene decît dostoevskiene. Dar chiar acest unic exemplu, dintre multe altele posibile, ne demonstrează că Leonov continuă să dezvolte metaforele lui Dostoievski și în « anii 50 », ca și altădată, ceea ce devine o declarație fățișă a filiațiilor sale cu unele idei și imagini din creația marelui său predecesor.

A. CICERIN

Dostoievski și barocul

Principiul disarmoniei, urmărit cu consecvență, îl deosebește profund pe Dostoievski nu numai de Turgheniev și Pușkin, dar și de Lev Tolstoi. Disarmonia consecventă în sistemul de imagini, în compoziția romanelor, duce la profunzimi tragice... Limbajul romanelor lui Dostoievski, structura imaginilor sale ar putea fi exprimate grafic printr-o linie frîntă sau șerpuitoare, care cînd urcă sus de tot, cînd coboară jos, o linie nestabilă, dominată de furtuni, de vîrtejuri, exprimînd o estetică pe care am socotit-o reprezentînd imixtiunea barocului.

Subiectul plin de mistere, de încordare, ca în romanele detectiv, de momente terifiante și pasionale, atît de neasemănător cu subiectul tipic, veridic și banal pe care-l întîlnim în operele contemporanilor lui Dostoievski, seamănă cu cele mai autentice subiecte în spirit baroc.

E. Ermantiger spune despre barocul specificului literar: « stilul baroc în poezie, este străin de dezvoltarea logică a acțiunii, lovitura și contralovitura constituie impulsul mișcării înainte ».

Iar într-un articol recent, cercetătorul sovietic I. B. Vipper afirma că « literatura barocului se caracterizează, de obicei, printr-o accentuare a elementului expresiv și a caracterului emoțional... prin încălcarea normelor și canoanelor riguroase, rigide, prin năzuința de a descătușa imaginația, de a uimi, de a ului și de a orbi pe cititor »... În continuare autorul vorbește despre îmbinarea iraționalului și a senzorialului, despre dinamism, despre disonanțe, despre efecte puternice de

lumină și umbră, despre împletirea tragicului cu comicul, despre complicarea subiectului, despre intriga încurcată, complexă.

Cu excepția unui singur element din cele enunțate de Vipper (« pasiunea pentru un sistem pompos de imagini »), care însă în arta barocului nu este obligatoriu, toate celelalte există în romanele lui Dostolevski și sînt de altfel cele ce le deosebesc atît de puternic de operele tuturor contemporanilor săi din Rusia, precum și de romancierii francezi, abstracție făcînd de Victor Hugo și de scriitorii din școala « romanului terifiant ».

Pe ce căi a putut avea loc această pătrundere ?

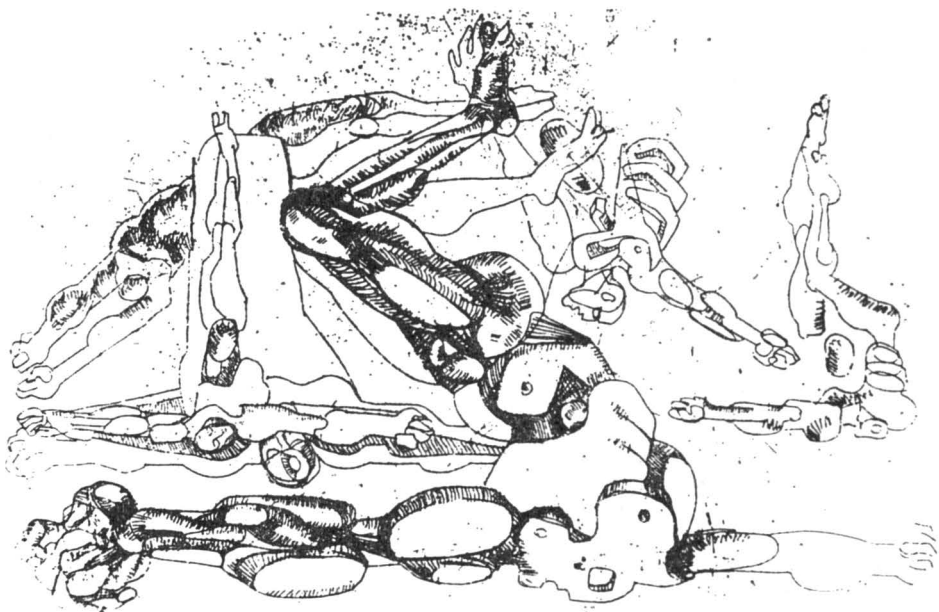
Prin Lermontov. A fost precursorul cel mai direct, cel mai apropiat. De la *Omul ciudat*, de la *Vadim*, de la *Mascarada* pornesc tragismul sinuos, grotescul, zbuciumul sufletesc, drumuri de căutări poetice. De la Hofmann cu dedublările sale tragice, cu al său *Elixirul Satanei*, de la Hugo cu al său *Quasimodo*, prin romanul gotic care de fapt nu este cîtuși de puțin gotic, ci mai curînd baroc.

Poate că a venit de undeva și din cărțile proorocilor, din Apocalips, din exclamațiile, valetele și aspirațiile lui Ieremia, ale lui Iezechiel, și în acest caz depistăm același izvor unic pentru Michelangelo și Dostolevski.

Problema care se pune este de a afla de ce realismul lui Dostolevski a recurs la asemenea forme complicate și ciudate. Ca și la Michelangelo, barocul a devenit la el o posibilitate de afirmare a tragicului, tragicul marilor sfîrșiri sociale, al conștiinței catastrofelor iminente . . . Dostolevski a opus armoniei și clarității epice a lui Turgheniev și a lui Tolstol, tragicul impetuos al narațiunii sale, care a generat forme poetice ciudate, ieșite din comun.

În realismul lui Dostolevski, barocul e cel care contribuie la accentuarea stărilor de angoasă, la exprimarea ritmului vieții contemporane, ritm pe care autorul *Adolescentului* îl simțea cu totul altfel decît Gonțearov, Pisemski, Turgheniev, Tolstol.

Barocul s-a contopit la Dostolevski cu realismul, dinamitînd din interior stilul, dînd realismului o înfățișare neobișnuită . . . E ceea ce făcea ca Lev Tolstoi și mulți dintre contemporanii să socotească stilul lui Dostolevski nefiresc și chiar antiletetic.



ilustrațiile din grupajul
Dostoievski, gravuri de
ERNST NEIZVESTNÎ

SCRIABIN

și ARTA SECOLULUI XX

Opera lui Scriabin ulmește prin înaintarea ei furtunoasă ; căutările neîntrerupte fără regrete retrospective, mergînd pînă la negarea vechilor lucrări, mișcarea recitlinie mereu accelerată spre un țel unic, sînt însoțite de o complicație neistovită a limbajului muzical în care rafinarea stilului și ascuțirea expresiei ajung la autonegare.

În sfera limbajului muzical, în numai 15—20 de ani, Scriabin a făcut un imens drum de la umilele ofrande aduse lui Chopin, prin omagiile polemice lui Liszt și Wagner (în parte și lui Debussy) pînă la forme complicate de gîndire contemporană, abordînd frontal orientările noi ale secolului XX. Evoluția mijloacelor a urmărit în paralel o desfășurare tot atît de surprinzătoare a personalității ; adolescentul cu delicată mobilitate interioară, cunoscînd ba tristeți nesfîrșite, ba disperări teribile, dar și bucuriile liniștite, se transformă, pe la 35 de ani, într-un fantast impetuos orbit de semeția propriei sale viziuni, sfidînd pe demiurg. Evoluția spirituală a lui Scriabin a fost organică, dar uluitoare prin diapazon. Punctele ei extreme sînt contrastante : lirismul pur al adolescenței ajunge eroticism suprarafinat ; fragilele ditirambe chopinizante se transformă mai tirziu în grandioase idel ale unei sincretice arte-magie ; inspirația melodică spontană crește în lucid proces intelectual.

Grandoarea unei evoluții

Lui Scriabin i s-a reproșat îngustarea sferelor imaginilor în ultima perioadă. Dar Scriabin a avut ce îngusta ; îngrădirea suprafeței i-a îngăduit exprimarea acută a ideii fundamentale. Reproșul e însoțit de obicei de enumerarea a două trei stări în care Scriabin s-ar fi închisat în ultimii ani.

O privire fugară asupra operei lui Scriabin din acest punct de vedere ne va convinge de netemelnicia unei atari opinii. În primele lucrări pendulează trăirile adolescentine ale unui romantic impulsiv : melancolie, tristețe, delicatețe contemplativă, pasiune, exaltare, suferință, disperare. În perioada mijlocie, acestei arii i se adaugă demonia : zădărnici iluzii, ironie, scepticism, zeflemea, ciudate izbucniri groțesti, vrajă, invocări tainice. Lirismul curat al efebului este înlocuit de acela al spiritului rafinat ; visurile romanticului naiv devin fragile năzuințe spre un ideal intangibil, sau atracție mistică pentru îndepărtatele scîlpări cosmice ; motivele erotice își pierd farmecul lor sensorial pentru a se transforma în vibrații stelare.

În locul dezechilibrului de puber se ivește mindria voinței, îndrăzneala, sfidarea ; în locul îndoleliilor, afirmarea de sine ; disperarea face loc bucuriei cîntării de sine și a creației ; desfătarea devine extaz și contopire cu lumina nesfîrșită. De mai adăogăm imaginea jocului, a zborului, a dansului de valuri și dacă ne reamintim filozofia muzicală a lui Scriabin — temele Rațiunii, Luminii, Armoniei, Morții — atunci imaginea e concludentă. Tainicele zvonuri de clopote, viziunea

unui Incendiu universal, ascunsele chemări ale naturii, sentimentul grandiosului imaterial — toate acestea sînt doar o parte din ceea ce auzim în ultimul Scriabin, ceea ce nu numai că nu e puțin, dar e ceva cu totul nou în muzica Secolului XX.

Monumentalitate și rafinament

Iată de exemplu contradicția apărută în evoluția lui Scriabin între natura sa psihofizică delicată și ideile de supraumană grandoare, de transformare a lumii. Miniaturist din fire, ca Chopin, psiholog și poet delicat, Scriabin își asumă treptat viziuni monumentale care necesită mase sonore cuprinzînd orchestra simfonică, orga, corul. Trecînd la stilul monumental, Scriabin nu pierde nici subtilitatea detaliului, nici rafinamentul emoției cu tonul ei confesiv. Grandios și intim, uriaș și subtil — iată trăsături ce leagă pe Scriabin de contemporanul său — pictorul Vrubel, artist la fel de singuratec; tema cosmică, care l-a preocupat pe amîndoi, explică multe trăsături comune. Din pînzele lui Vrubel privește același mister cosmic, același ochi vizionar, infiltrîndu-se într-o anumită intimitate sufletească interzisă de obicei artel monumentale — sfîșietoare prin dorul de nepătruns. Monumentalitatea lui Scriabin și Vrubel se adresează omului altfel decît o face grandiosul de obicei, ocolind deci compartimentele luminoase ale conștiinței în care-și au lăcaș claritatea constructivă, înțelegerea legilor compoziției, bucuria ideilor mari exprimate simplu; arta monumentală a acestor doi artiști deschide uși pentru a pătrunde în colțuri ascunse ale sufletului omenesc; monumentalitatea forme și mijloacelor, încărcate de nuanțe psihologice.

O parte însemnată a cercetărilor vîd apogeul creației scriabiniene în « Poemul Extazului » precum și în Sonatele a 4-a și a 5-a, socotind că mai tirziu, compozitorul, complicînd limba armonic, s-ar îndepărta de gîndirea tonală pierzînd astfel legătura cu tradiția clasică, devenind prizonier al unui sistem artificial, preconcepțuit, și a pierdut treptat comunicativitatea inițială. Chiar un iubitor pasionat al lui Scriabin ca Lavorski a putut vedea în ultimele lui lucrări pe lîngă frumusețe, o oboseală și o scădere a creativității: « ... se iviră Sonatele a 9-a și a 10-a și în fine preludiul în Fa diez major, cîntec de lebedă, urmă încă proaspătă lăsată pe nisip de valul care se stinge. »

Părerea aceasta răspîdită a fost tot mai mult supusă îndoielii în ultimii ani. Mai original e punctul de vedere al celor ce vîd în evoluția lui Scriabin un arc (ascensiune, culme, cădere) ci mai degrabă o hiperbolă — ce urcă abrupt, dar rămîne tragic suspendată în spațiu. Acești cercetători vîd tocmai în ultima perioadă vîrfurile creației; iar unii chiar începutul unui apogeu care nu a mai avut loc; aceeași părere o aveau și contemporanii lui Scriabin care au mers cu el pînă la urmă, însușindu-și atît neobișnuitul conținut, cît și mijloacele de expresie ale artei sale. Preșurătorii lui găseau în ultimele lucrări o lume nouă care impresionează mai puternic decît « Poemul Extazului » și « Simfonia a III-a », piese în care ideile noi nu-și găsiseră încă mijloacele de expresie adecvate. Oamenii apropiați de Scriabin observau semnele unui nou univers. Oarecare acalmie în lucrările ultimilor trei ani se explică prin acumularea de idei pentru viitor. Prietenii lui au fost martori ai efortului intelectual neistovit, curmat de o moarte absurdă; planurile sale erau grandioase, aveau loc febrile căutări de noi mijloace, căci « vechile » cuceriri (atît de noi și îndrăznețe, chiar amenințătoare pentru majoritatea prietenilor) nu-l mai satisfăceau pe Scriabin.

Se poate oare vorbi despre declin sau oboseală creatoare la un asemenea artist? Lucrarea sincretică care urma să se numească « Acțiunea prealabilă », era aproape

gata în partea muzicală și pierderea ei definitivă se datorește faptului că Scriabin obișnuia să-și transcrie lucrările numai după o gestație care le clarifica pînă în ultimele detalii.

« Cu puțin timp înainte de moarte, îmi cînta fragmente și schițe ale acestor lucrări... Mă înfior gîndindu-mă că aceste viziuni sonore, toate aceste armonii, întorsături melodice, viziuni, senzaționale ca sunete și forme, noi pentru Scriabin însuși — toate acestea s-au dus în mormînt odată cu el. »

Ossovski descria tot atît de entuziast impresiile lăsate de această muzică nescrisă, cu imensul regret că « Scriabin a dus cu sine un grandios « Misteriu » adresat întregii omenirii, al cărui tainic și straniu zvon de clopote, chiar în sunetele atît de sîrăce ale unui pian, ne transmitea nouă celor ce-l auzeam pe compozitor, mesajul mistuitor al unor mari cuceriri spirituale ».

Despre existența muzicii « Acțiunii prealabile » depune mărturie și Eugen Gunst: « Plănuia terminarea ei către toamna lui 1915. Moartea l-a găsit în tolu lucrului și a făcut să dispară o operă uriașă care era gata, dar încă nescrisă. »

Rămas bun secolului XIX

Că Scriabin intrase într-o nouă perioadă de creație o știm și din ultimele sale lucrări, îndeosebi « Guirlandes », « Vers la flamme », Sonatele a 9-a și a 10-a, preludiile opus 74. Ele confirmă apariția unor elemente noi în limbajul armonic și melodic. Compozitorul ajunsese prin experiență personală la același liman al muzicii unde se termină gîndirea tonală tradițională și încep noi legi de alcătuire ale discursului muzical.

Scriabin pornise de la sistemul clasic tonal refăcînd drumul istoric de la Chopin la Wagner și Debussy. În perioada mijlocie, relațiile acordice complicate începuseră a estompa legăturile funcționale, pregătindu-le năruirea și înlocuirea cu altele. Începînd cu « Prometeu », în opera lui Scriabin dispăre acordul în sens tradițional. Acordul scriabinian nu mai poate fi considerat consonant sau disonant. Disonant prin complexitate și acuitate el poate fi socotit consonant prin stabilitate; acordul devine un complex melodico-armonic, expunere concentrată a unui mod. Prin complexitatea sa el capătă existență de sine stătătoare; nu mai este element al sistemului tonal, ci el însuși — sistem în stare concentrată.

În lucrările tirzii ale lui Scriabin noul complex sonor poate fi socotit nucleu tematic în înțelesul beethovenian al cuvîntului: compozitorul pare să-și lipească urechea de acest acord-mod, găsit rațional sau intuitiv, pentru a-i descoperi latențele, iar în procesul de dezvoltare îl folosește pentru a chema la viață întreaga-i energie potențială. În travaliul premergător Scriabin analiza combinațiile modale. Ceea ce îl pasiona în construcțiile modale erau valențele lor multiple. Avînd ca elemente componente sunete sau acorduri aparținînd unor tonalități îndepărtate, aceste complexuri dau posibilitatea de a schimba culoarea tonală fără a modula propriu zis. Polivalența lor constă tocmai în faptul că sublinierea unor sunete (prin melodie, armonie, ritm sau stratificare a scriiturii) duce imediat la abordarea aluzivă a unei tonalități sau alta, iar în ultimele lucrări la abordarea a două sau trei tonalități laolaltă. Expunerea frecventă în cvarte a acordurilor urmărește nu numai un scop fonic (gustul sonorității ca atare) dar oglindește și o indiferență la structurarea în terțe a armoniei clasice. Aproape orice sunet în armonia ultimului Scriabin poate deveni fundamental, ceea ce schimbă de îndată culoarea tonală a acordului-mod. Modulația tonală, în sensul ei tradițional, devine astfel lipsită de necesitate. Acțiunea legilor sistemului clasic tonal este astfel diminuată de legile întee-

rioare ale noilor alcătuiți modale (precum și relațiile dintre aceste complexuri). Ele nu mai pot fi explicate printr-o complicare a legilor anterioare, fiind de altă natură. Aluziile simultane la tonalități diferite (și nu migrațiunile dintr-o tonalitate în alta !) sînt foarte evidente în piesele op.73 — « Guirlandes » și « Flammes sombres ». « Ghirlandele », o construcție relativ simplă, sînt scrise în două moduri — « dublul mod în triton » (primele șapte măsuri) și modul « dublu înălțuit » care nu e altul decît modul « ton-semiton » al lui Messiaen, (măsurile 8—30). În primele 7 măsuri armonia face aluzie la modurile reunite La și Re diez¹, în timp ce progresia melodică, mișcîndu-se în tonuri, atinge tonalitățile La, Si, Do diez, Re diez, Fa diez. Al doilea fragment al « Ghirlandelor » — e un exemplu de folosire pură a tehnicilor modale moderne; el este ținut în unul din modurile preferate ale lui Messiaen (ton-semiton; acest mod fusese folosit mai înainte de către Rimski-Korsakov) folosind toate cele trei transpoziții posibile în următoarele expuneri ale aceluiasi fragment. Din punct de vedere modal, Messiaen ar fi putut semna această lucrare scrisă cu cîteva decenii înainte.

Scriabin și sistemul tonal

Analizînd muzica ultimului Scriabin, acest fenomen trebuie privit ca atare fără a încerca modelarea unei muzici vii pe teorii anterioare, preconcepte.²

Scriabin avea după cum relatea chiar el, propriul său sistem de care se folosea cu spontaneitatea artistului autentic ca de un instrument în perfecționare de la o lucrare la alta. Sistemul nu era scop de sine; el nu se transformă într-o teorie finită. Scriabin nu i-a subordonat niciodată creația vie. Nu există nici o lucrare a sa cu caracter pur experimental. Evoluția furtunoasă a lui Scriabin n-a cunoscut vreo ruptură, — noul se iveau în mod organic. Același lucru se poate spune și despre aritudinea sa față de tonalitate. Vorbind despre muzica ultimului Scriabin ca netonală sau chiar atonală (ceea ce s-a considerat de către contemporanii săi mai conservatori o acuzație) trebuie să investim în acest fenomen alt sens decît acela pe care îl dăm atonalismului noii școli vieneze. Atonalismul vienez presupune contrazicerea « obișnuințelor » tonale (de ex. orice aluzie sau tendință de configurare tonală e imediat contrazisă; în melodie intervalele de terță, cvartă, cvintă sînt cu precădere evitate, preferîndu-se septimele, nonele, sau intervale încă mai mari, cu cromatisme foarte acuzate, în care reperele tonale se pierd; complicarea acordurilor are ca scop « tulburarea » tonalității pînă la pierderea urmelor). Nemulțumirea față de claritatea tonală se manifestă mai întîi prin contrazicerea polemică a tonalității, iar în continuare, prin izgonirea ei, curățîndu-se astfel terenul pentru afirmarea sistemului serial.

Procesul de descompunere a sistemului tonal tradițional a decurs la Scriabin în mod diferit; el a fost determinat de forța vitală a noulor moduri. Aici observăm nu frica de tonalitate în general, ci libertatea în alegere, jocul subtil al unor relații complexe, bogăția de legături ce nu mai pot avea vechia lor simplitate și soliditate tonală.

¹ « Dublul mod » este bazat pe enarmonia a două dominante alterate, la interval de triton.

² Opunerea acordurilor la interval de triton, atît de frecvent întîlnită în muzica lui Scriabin, nu poate fi dedusă doar din complicarea funcțiunii de dominantă (cvinta dublu alterată a acordului de dominantă și enarmoniile modului în tonuri întregi). Scriabin a pornit de aci. Totuși, treptat aspectul modal al acestor relații de triton, magistral presimțite de Mussorgski, capătă la el existență de sine stătătoare, eliberîndu-se de funcția dominantică. În acest caz nu va fi greșit a apropia numele lui Scriabin de Mussorgski, cu toată deosebirea radicală dintre esteticile lor. Tinjeala spre moduri (populare, arhaice sau noi, venind din fantezia artistului, deosebește pe compozitorii ruși de cei din școala germană (atît de organic legați de sistemul relațiilor tonică-dominantă în major-minor).

Gîndirea lui Scriabin a fost mai apropiată de Messiaen decît de a contemporanului său Schönberg, de care trebuie totuşi să-l apropiem din cauza misiunii istorice analoge a amîndurora Scriabin şi Schönberg au fost în primul deceniu al secolului XX cei mai îndrăzneţi novatori muzicali. Totuşi în opera schönbergiană tocmai perioada «destructivă», pregătitoare a dodecafonismului, pare a fi fost cea mai fertilă din punct de vedere creator; ulterioara simplificare constructivă prin dodecafonism sever a purtat un anumit caracter neoclasic; a fost însoţită de o oarecare uscăciune (odată cu îndepărtarea de expresionism). La Scriabin, dimpotrivă, nu găsim nici un semn, de raţionalism didacticist, cu toată prezenţa «sistemului» său. Dimpotrivă, prin purificarea stilului, expresia, emoţia, exaltarea cresc tot mai mult; cu toate că nu e cazul a se face presupunerii în istorie, ne emoţionează gîndul cît de neobişnuită ar fi putut deveni evoluţia creatoare a lui Scriabin, dacă moartea tragică nu ar fi întrerupt-o atît de neaşteptat.

Artistul vizionar

Scriabin trebuie privit din două unghiuri: ca muzician şi ca artist-gînditor. De o parte lucrările sale cu ceea ce ele exprimă, de altă parte — idelle sale despre muzică, artă, creaţie, din care multe au rămas nerealizate. Idelle lui Scriabin, de care el era atît de pătruns, prezintă un interes de sine stătător. Compozitorul aparţinea tipului de artist a cărui importanţă depăşeşte limitele propriei arte, datorită bogăţiei de sugestii lăsate posterităţii.

Idelle novatoare ale lui Scriabin ulnesc azi prin caracterul lor vizionar: ele schiţează direcţii către care arta muzicală se va îndrepta jumătate de secol mai tîrziu. Visurile fantastului, au mers înaintea tehnicii epocii bruscînd şi mentalitatea interpretelor de atunci. Chiar azi, cu tot progresul tehnicii electronice, nu toate ideile artistice ale lui Scriabin ar putea fi realizate.

Sînt cunoscute scriabinienele căutări ale luminii în muzică. Compozitorul vroia să întruchieze în sunete, timbruri, senzaţiile sale luminoase; vroia să redea toată bogăţia de culori auzită de el în muzică; vorbea deseori despre «contemplarea luminii în sunet», afirmînd că «sunetele iradiază culori». Nemulţumit de scîlpirea sonoră a Poemei Extazului, Scriabin voia ca «Prometeu» să fie o simfonie a culorii.

Încercările lui Koussevitzky de a executa «Prometeu» «Poemul focului» cu jocuri de lumini în sală, s-au lovit de tehnica primitivă a vremii. În locul unei surse luminoase invizibile care schimbîndu-şi treptat culoarea şi nuanţele, umple sala cu «materie luminoasă», tehnica vremii îi oferea lui Scriabin o nefericită lumină de proiector cu plăcuţe colorate sau nişte primitive ghirlande de becuri colorate. Partitura de lumini a lui «Prometeu» avea de aşteptat timpuri mai bune.

Însă Scriabin viza noi orizonturi. El dorea o altă lumină pentru încă necreatul «Misteriu». Ideea întăririi reciproce a expresiei sonore cu cea vizuală a făcut loc gîndului rafinat şi mai complex de contrapunct între sunet şi lumină, de îmbinare a melodiei sonore cu o melodie din lumini şi culori. Scriabin vîsa contrapunctarea diferitelor «ramuri» ale artei. Imaginaţia sa tînjea după artă sintetică, însă altfel decît artiştii secolului trecut. Continuîndu-l în bună măsură pe muzicianul Wagner (prin mijloace armonice, orchestrale, tematice), Scriabin nu împărtaşea năzuinţa acestuia către teatru, scenă, operă. Scriabin se îndepărta tot mai mult de ceea ce îi putea oferi teatrul muzical al timpului. Compozitorului îi repugna aspectul brutal al reprezentaţiei, materialitatea grosolană a personajelor; Wagner se resemnase la toate acestea, îngăduind butaforia elementară în regie. Scriabin dorea să transpună şi în celelalte ramuri polivalenţa imaginii muzicale. De aceea, compozi-

torul nostru, care cu atîta tragere de inimă își comenta lucrările, era atît de puțin mulțumit de încercările simpliste de unire a muzicii lui cu alte arte: ¹ Muzica lui Scriabin, de exemplu, e plină de sugestii pentru dans; totuși, încercările celei mai netradiționale coregrafe a vremii, Isadora Duncan (cu școala ei « desculță ») de a dansa pe muzică de Scriabin rămăseră neizbutite. Lui Scriabin îi repugna expresia senzuală, prea materială a corpului omenesc. După Scriabin, corpul omenesc nu e frumos; fără veșminte, corpul e ca sunetul fără pedală al pianului; veșmintul va continua linia mișcărilor, altminteri acestea rămîn uscate ca o gimnastică ². Muzica lui Scriabin părea înjosită de expresia prea concretă a corpului omenesc; asociațiile pe care acestea le sugerează, îngustează imaginea muzicală, îndreaptă spre materie, spre pămînt, în timp ce ochiul artistic al lui Scriabin năzuia către slăvi, spre un cosmos intangibil.

Spre o nouă artă sincretică

Întorcîndu-ne la arta sintetică: dacă în teatru și operă elementele de reprezentare decurg din dramă, pe care o întregesc cu mijloace specifice, Scriabin voia dimpotrivă ca toate celelalte domenii să fie supuse muzicii și legilor ei. Astfel lumina și îmbinarea culorilor, trebuiau să fie dictate de evoluția sunetelor, de relațiile tonale pe care compozitorul le auzea în culori, și nu de latura Imagistică a muzicii. Scriabin visa lumini, culori, mirosuri, forme mișcătoare și imagina relațiile lor cu muzica în cu totul alt plan decît cel teatral sau al altor genuri sintetice de atunci.

Aici ne întîlnim iarăși cu uimitor de noile și bogatele (deși nerealizatele) Idei al compozitorului: îmbinarea muzicii cu gestul, a sunetului cu lumina nu numai în simultaneitate, ci și în succesiune: « este posibil și următorul caz: melodia începe cu sunete și pe urmă se continuă — de exemplu prin gesturi, sau începe prin sunet, și se continuă printr-o simfonie sau o linie de lumini... » ³ Originalitatea acestei idei este tot atît de evidentă ca și rafinamentul ei, realizarea aparține și azi viitorului.

Confuzele viziuni ale lui Scriabin despre mirosuri și forme mișcătoare, — sînt simptomatice. Scriabin avea nevoie de asemenea completări ale imaginilor muzicale nu atît pentru plenitudine cît pentru a subtiliza, a dizolva imaginea muzicală în spațiu. Îl atrăgeau himerice « forme mișcătoare » (cu lumini, culori, mirosuri) care trebuiau să se schimbe pe nesimțite în fața ochilor, mișcîndu-se în timp și spațiu. Scriabin simțea nevoia unor mai capricioase și insesizabile transformări ale imaginii decît impresioniștii cu care este deseori comparat; prin însăși natura imaginilor, obiectul artei ultimului Scriabin a fost cu totul altul decît al impresioniștilor. Dacă lucrările timpurii ale compozitorului răspundeau încă psihologiei lui Chopin, adăugîndu-i o doză de « otravă » dacă, farmecele mefistofelice ale lui Liszt, patosul eroic și mania grandiosului ale lui Wagner au influențat pe maturul Scriabin, în lucrările tîrzii jubilația extatică, strălucirea cosmică, magia și mistica îl despart tot

¹ Deși simțea acut falsitatea și îngroșarea imaginii în asemenea cazuri, Scriabin, în mod curios, admitea în propriile sale explicații și versuri metafore, epitete de o calitate poetică mai îndoielnică. Cu imaginația idealiza și completa propriile sale experiențe poetice, în timp ce față de producțiile altora era mai obiectiv și pretențios.

² Opinia lui Scriabin coincide cu aceea a lui Fokin despre rolul estetic al veșmintului în balet (vezi cartea lui Fokin « În contra curentului »)

³ L. Sabaneev. Amintiri despre Scriabin. (1923, pag. 206). Cu toate subiectivismele și erorile în explicarea armoniei scriabiniene, mărturiile lui Sabaneev asupra ultimilor cinci ani ai vieții lui Scriabin sînt unice în felul lor. Copiosul material despre om, creație, idei, în redarea lui Sabaneev, nu poate fi considerat produs al fanteziei, el oglindește prea veridic personalitatea artistului. Opiniile despre artă redată de către Sabaneev nu puteau aparține decît lui Scriabin.

mai mult de subtilii dar teluricii impresioniști care fac loc totodată unui puternic filon abstract intelectual.

Imaterialitatea și « emoționalitatea » imaginii, abia de se schițează în op. 74, dar e foarte semnificativă pentru secolul XX pe care Scriabin îl vestește. Să evocăm interesul manifestat de Scriabin față de problema timpului și spațiului, care mută accentul de la imaginea artistico-muzicală spre mișcarea acesteia în timp și spațiu. Și în această privință Scriabin a privit înainte ; în arta contemporană spațiul și timpul au devenit teme din cele mai importante.

Imaginînd sonorități noi, Scriabin a emis idei care depășeau cu 30—40 de ani practica muzicală. Mijloc de expresie atît de răspîndit azi — șoptirea în cor — fusese preconizată de Scriabin cu mult înainte : « Știți, în muzica mea vor fi șoaapte . . . Nu s-a folosit niciodată șoaapta ca sunet. Șoaapta unei mari mase de oameni, șoaapta corului . . . asta trebuie să ne dea o senzație cu totul nouă . . . »

În căutările sale, Scriabin a fost tentat de complexa îmbinare a cîntecului cu declamația, încercînd trecerea de la intonarea muzicală la pronunțarea nemuzicalizată a cuvîntului, atît de nenatural realizată deseori în zilele noastre.

În convorbirile cu prietenii el arăta că « Acțiunea prealabilă » va aduce cuvîntul nemuzicalizat atît în cor cît și în fragmentele solistice. De la aceste rostiri el aștepta o impresie specială. Piesa însă nerămînînd scrisă, sintem lipsiți pentru totdeauna de cunoașterea soluțiilor lui Scriabin. Azi procedeul s-a răspîndit, deși reușitele rămîn rare.

Încă mai pregnante sînt acele idei ale lui Scriabin care presupuneau un înalt nivel tehnic, inaccesibil vremii. Oare se puteau realiza fără amplificatoare puternice acele tunătoare « pronunțări » sau vociferări ? Limbile de flăcări, fulgerele, iradierile simfoniei de lumini « Prometeu » rămîn și azi de domeniul fanteziei.

Toate aceste curioase idei rămîn elocvente pentru puterea lui de visare și independența fanteziei artistului față de resursele vremii sale, găsindu-și începutul de realizare abia în epoca electronică. Omul de azi poate admira intuiția lui Scriabin, care a prefigurat atîtea tendințe caracteristice posterității sale în muzică, pictură, sculptură. Desigur că nu se mai evocă numele lui Scriabin atunci cînd se vorbește despre aceste tendințe, deoarece ideile lui au rămas nerealizate; în plus, arta lui Scriabin era prea personală și specifică prin conținut, limbă și stil, prea independență față de formulele secolului XX (cubism, primitivism, fauvism, abstracționism, pointillism, muzică concretă ș. a.) pentru a le putea fi asociată. Dar, ținînd seama de această îndepărtare a lui Scriabin de diferitele curente trebuie totuși să-i recunoaștem meritele de vizionar. Azi nimeni nu asociază sculpturile cinetice cu ideile lui Scriabin despre formele mișcătoare ; nimeni nu-și amintește de Scriabin atunci cînd contemplă figuri geometrice abstracte suspendate în spațiu cu lumini schimbătoare al sălilor de expoziție ; cu atît mai puțin e evocat el la ascultarea unor lucrări contemporane al căror tempo foarte lent e menit să exprime ideea veșniciei, a timpului care se oprește și spațiului care dispare ; e prea departe muzica înfierbîntată a lui Scriabin de creațiile ascetic intelectuale produse mai degrabă ale fanteziei științifice, a căror frumusețe seamănă cu varietatea unor cristale înghețate. Și totuși, Scriabin s-a referit și la lucrurile acestea : « . . . voi avea tempi atît de rari cum n-au mai existat vreodată la alt compozitor ; oricît de rari — ei trebuie să se întindă o eternitate » . . . « în acest preludiv impresia trebuie să fie că muzica durează secole de parcă ar suna din totdeauna, de milioane de ani . . . ea poate fi cîntată în două feluri, colorînd-o cu nuanțe sau, dimpotrivă, absolut egal, fără nuanțe . . . vreau ca ea să poată fi cîntată în feluri total diferite ; ca un cristal, să fie în stare a ogîndi cele mai diferite lumini . . . »

Foarte interesante sînt gîndurile lui Scriabin despre tăcerea în muzică, despre pauze. Recitînd rîndurile de mai jos, vom aprecia oarecum altfel temeritatea unor contemporani atunci cînd compun piese pătrunse de tăcere și pauze imense: « Tăcerea este și ea sonoritate . . . În tăcere există sunet. Și pauza sună întotdeauna . . . cred chiar, că poate exista o lucrare muzicală constînd din tăcere . . . » « Vreau să aduc în „Misteriu” sunete imaginare, care nu vor suna în realitate, pe care însă trebuie să și le imaginezi . . . vreau să le scriu cu o caligrafie specială . . . »

Înclinarea spre viitor a artei lui Scriabin nu ne face să credem, însă, că acest înaintaș vizionar al avangardismului contemporan, ar fi fost de acord cu anumite tendințe ale zilei de azi. Unele afirmații ale lui Scriabin sună mai degrabă polemic în acest sens. Intuitiv și imaginativ exuberant, Scriabin prețuia logica severă, fapt observat de altfel și de Plehanov care l-a cunoscut îndeaproape.

Considerațiile lui Scriabin despre improvizație în creație și interpretare ne poartă gîndul la aleatorismul contemporan. Scriabin nega improvizația în creație, considerînd că în compoziție trebuie să existe un principiu bine determinat. El nu-și imagina procesul creator în afara construcției raționale, iar Improvizația contrazice acest adevăr. Greu ne putem închipui pe Scriabin încredințîndu-și lucrările — produs al unui înalt intelect — bunului plac « aleatoric » al unui Interpret, cu nivel spiritual discutabil.

Cosmosul — temă centrală a creației

Aspectul vizionar cel mai pregnant al lui Scriabin stă în chiar tema centrală a operei sale: cosmosul, procesul creator spontan la dimensiunile universului. Ochiul interior al compozitorului îndreptat spre depărtări atemporale se distanța tot mai mult de continentul obișnuit al artei, în centrul căreia se găseau întotdeauna omul cu lumea lui de emoții și relațiile sale cu semenii. Scriabin se îndepărta treptat de om și de Terra pentru a înțelege și întruchipa Universul, în căutarea principiilor veșnice ale cosmogoniei. Această tentativă grandioasă și mai mult decît temerară îl cheamă și pe artiștii contemporani. Unii tind spre țel prin misticism, alții prin știință, străduindu-se prin ogîndirea ogîndirii diferitelor principii ale unității universale (cum ar fi spre exemplu principiile matematicii) să apropie muzica de cunoașterea legilor generale ale Universului. Istoria artei va constata întrucît sînt îndreptățite aceste încercări. Mentalitatea estetică atît de schimbătoare va aduce cu siguranță corective în aprecierea operelor de artă; cine știe, poate în viitor emoțiile artistice se vor contopi într-un tot unic cu ultimirea științifico-intelectuală.

În arta lui Scriabin e de relevat nu atît descoperirea cosmosului, cît mai ales bucuria acestei descoperiri. Îndepărtîndu-se de pămînt și țîntind Cosmosul, Scriabin — genial artist posedat — simțea toată această lume infinită ca fiind sub puterea sa. El nu avea nevoie de analiza legilor cosmice. Voința lui era de a cuprinde cosmosul cu imaginația dintr-o privire — ca gînditor-creator și nu ca cercetător sau constructor. Scriabin a descoperit un nou domeniu al vieții spirituale, către care își îndreaptă talentul cu naivitatea nemîllocită a artistului suveran. În relațiile sale cu universul nu există nici spaimă respectuoasă, nici timidețe, nici starea aceea de confuzie și pierdere de sine pe care o poate da conștiința Infinitului și a tainelor impenetrabile. Complexitatea Cosmosului se împletea în subiectivitatea înfierbîntată a lui Scriabin cu enigma propriei sale lumi interioare — generînd un sentiment de nesfîrșite bucurii — bucuria contopirii eului cu lumea. Intimitatea cu Cosmosul, bucuria comunicării cu el, sînt revelatoare. Despre acestea s-a scris mult, fiind considerate forțe însuflețitoare ale muzicii scriabiniene. Tînărul Glebov

sunea: « Scriabin ne mină spre necunoscut, contaminându-ne de o exaltare fără margini ». Mandelstam îl pune alături de Pușkin numindu-i pe amândoi sorii artei ruse.

Bucuria, afirmarea voinței, înaintarea eroică, cuceritoare de noi valori spirituale — toate acestea explică creșterea popularității și reactualizarea lui Scriabin în zilele noastre. Deși tineretul privește Cosmosul cu totul altfel, poate că în sentimentul cam naiv al dominației forțelor naturii de către om, în nădejdlile lui curajoase de a cuceri spațiile cosmice, există ceva comun cu îndrăzneala bezmetică a lui Scriabin în atitudinea sa oarecum de sus, de stăpîn al Universului. Poate că în această consonanță emoțională se află cauzele apropierii lui Scriabin de generațiile mai noi; în viziunea optimistă naivă a superiorității omului asupra naturii, în îndrăzneala cuceririlor spațiale este ceva comun între aceste noi generații și temerarul Scriabin. Există în amîndouă cazurile sentimentul așteptării marilor evenimente.

Ascultătorul contemporan nu e prea stingherit de idealismul subiectiv și misticismul lui Scriabin. Muzica nelegată de text poate căpăta un alt sens în noi împrejurări. Misticismul muzicii lui Scriabin poate fi perceput de către ascultătorul de azi ca un subtil joc al imaginației, manifestare a spiritului fantast, stare psihologică rafinată. Extazul mistic al lui Scriabin se transformă în « bucuria realizărilor creatoare », invocarea magică a altor lumi devine « impuls volitiv », « aspirație către spiritul universal », « năzuința omului către progres ».

Conținutul muzicii lui Scriabin e implicit simplificat de ascultători, coborît de la nivelul creatorului genial la acel al emoțiilor omului obișnuit. Simplificarea aceasta își are aspectele ei pozitive și negative; recunoașterea și popularitatea unui artist bucură întotdeauna, chiar dacă se plătește cu acest greu preț. În același timp, orice « larg consum » (iar Scriabin a devenit acum și muzică de fond pentru filme sau teatre, ca excelent mediu emoțional pentru eroi și evenimente neavînd nimic comun cu această muzică) omoară și farmecul unei muzici simple de Schubert, ca să nu mai vorbim de îngroșarea unei arte atît de rafinate ca cea a lui Scriabin. În acest sens rolul unor Sofronișki sau Richter a fost imens în a recrea lumea complexă a lui Scriabin, restabilind valoarea lui originară.

Scriabin azi

În încheiere, cîteva cuvinte despre felul cum e primit Scriabin de către ascultători.

După marile succese din timpul vieții, atît în Europa cît și în America, muzica lui Scriabin a fost, dacă nu uitată — cel puțin rar sau ocazional cîntată. În Occident Scriabin era considerat ca un premegător al avangardismului contemporan. Acest punct de vedere predominant în articole, cărți, enciclopedii, relatări orale, cu toată vizibila lui bunăvoință, uimește prin îngustime și opacitate față de muzica propriu zisă a lui Scriabin, față de opera lui ca fenomen de sine stătător. Bineînțeles, atenția principală e îndreptată spre ultimele lucrări, începînd cu « Prometeu », cînd compozitorul și-a spus cuvîntul său nou în domeniul limbajului muzical și în deosebi cel armonic. E firesc. Totuși, considerîndu-l pe Scriabin inovator și înaintaș al unui avangardism cu care compozitorul avea puține lucruri comune pe plan spiritual, acești critici, din nefericire, ignoră acele aspecte ale muzicii lui Scriabin care sînt mai puțin vizibile pe planul tehnic, și mai evidente pe acela subțire al substanței. Scapă tocmai personalitatea cu totul neobișnuită a artistului; lumea sa spirituală cu totul aparte, care se manifestă sui-generis și înainte de « Prometeu », într-un limbaj comun cu al altor compozitori contemporani lui. Rupînd limbajul de gîndirea, psihologia, personalitatea artistului, cercetătorii se înșală în însăși

înțelegerea muzicii cu sensurile ei emoționale, despărțind oarecum corpul de sufletul muzicii. Subliniind sau prețuind în Scriabin numai ceea ce premerge avangardismul contemporan, ei greșesc, tot așa cum s-a greșit prin considerarea lui Mussorgski (punct de vedere și el răspîndit) ca înaintaș al impresioniștilor francezi, pornind de la limbajul muzical al lui Mussorgski, nesocotind însă conținutul muzicii, profilul creatorului.

Din nefericire această neînțelegere a muzicii lui Scriabin e observabilă și la publicul larg muzical din afara Rusiei. O anumită indiferență față de lucrările compozitorului se explică, credem, prin lipsa tradiției în interpretare, informație, exegeză. În perceperea muzicii sale lipsește acea referință complexă la care o informație culturală mai largă contribuie în mod decisiv (date asupra personalității, epocii, esteticii, viziunii). Conștient sau nu, ascultătorul este influențat de o atare informație. Ascultînd muzică de Chopin sau Beethoven, Schubert sau Wagner, Debussy sau Brahms, oricine asociază involuntar sunetele cu imaginea cunoscută a artistului, percepe aceste sunete ca fragment al unei lumi cunoscute, ca o afirmare a unei personalități creatoare, al cărei nume cheamă un întreg șir de asociații. Personalitatea lui Scriabin, lumea sa spirituală, drumul său, idealurile lui, nu sînt suficient cunoscute ascultătorului occidental pentru a determina un asemenea complex ecou. Nu e de mirare, de aceea, că sînt mai degrabă prețuite acele laturi ale muzicii sale care nu cer o nemijlocită contopire cu lumea artistului, ci sînt mai ușor accesibile analizei intelectuale a limbajului muzical. Așa se explică și faptul negativ că lucrări din primele perioade creatoare sînt prea deseori considerate ca imitații ale lui Chopin, Liszt, apoi ale lui Wagner, iar cele mai tîrzii ca... debussiste. Personalitatea compozitorului scapă aceluia care ascultă muzica prin prizma mijloacelor, și ce mai rămîne altceva, dacă nu există o tradiție de interpretare și o informație amplă?

Cel ce iubește și înțelege muzica lui Scriabin, va deosebi întotdeauna timbrul lui inimitabil chiar și în chopinienele lucrări de tinerețe, și nu-l va confunda cu impresioniștii francezi, în pofida oricăror acorduri de none ! Îi vor fi dragi și lucrările de tinerețe și acelea tîrzii. Cunoașterea lucrărilor din urmă va ajuta unora să aprecieze și piesele de tinerețe; dragostea pentru tînărul Scriabin va deschide altora drumul spre înțelegerea complicatelor lucrări de maturitate. Perioada de mijloc iradiază parcă în amîndouă direcțiile, luminînd o singură individualitate creatoare, atît în sensitivul intelectual adolescent cît și în fantezistul gînditor matur cu rezonanțe mistice. Fervenți admiratori (și printre ei se află mari interpreți pianiști) îl înțeleg multilateral, găsind unitatea în acest acord atît de complicat și straniu care se numește Scriabin; ei descoperă un sens în această disonanță curpinzînd și lirismul tandru al efebului, și ironia satanică, și febrila disperare a mîndriei rănite și bucuria fără margini a fantastului care « crează lumea ». În acest acord vom distinge incipienta fierbere a simțirii transformîndu-se în spiritualism de extrem rafinement, iar complimentele grațioase de salon — într-o sfidare zvîrlită Universului. Contradicțiile care s-au manifestat în evoluția lui Scriabin au devenit în continuare unitate indestructibilă și aceste prețioase trăsături nu mai pot fi despărțite de însăși personalitatea artistului.

LITERATURA ROMÂNĂ VĂZUTĂ DE TRADUCĂTORI STRĂINI

O imagine a circulației valorilor literare românești și receptării lor pe celelalte meridiane nu se poate limita la inventarul titlurilor traduse și nici nu se rezumă la comentariile răzlețe, ocazionale, înregistrate uneori la noi cu un credit exagerat. Este momentul să trecem dincolo de evidențele statistice festive, să încercăm să pătrundem în intimitatea procesului de asimilare prin care opere ale scriitorilor români clasici și contemporani răspund sensibilității și așteptărilor cititorului străin, pentru a cunoaște mai bine posibilele confluențe și a le interpreta mai exact chiar în vederea consolidării propriului nostru mesaj artistic. Ce anume interesează? Pe ce temeuri se stabilesc afinități? Cum se diferențiază ecourile în funcție de particularități locale și culturale? Și mai ales, cât din specificul artistic al originalului se păstrează în cursul translației în diversele limbi? — Cine ar putea contribui mai avizat la elucidarea unor asemenea chestiuni decât înșiși traducătorii operelor în cauză, cei de a căror perspicacitate în alegere și suplețe în munca la text depinde, în cele din urmă, autenticitatea comunicării, înscrierea pe orbita schimburilor literare active! În acest spirit, « Secolul 20 » s-a adresat unora dintre cei mai experimentați traducători, ambasadori reputați ai literaturii noastre peste hotare, invitându-i la o confruntare « de lucru » pentru a ne înlesni pătrunderea în « laboratorul » unde se evidențiază toți acei factori apți să impună spiritualitatea românească în lume. Se înțelege, mărturiile acestora de ordin strict personal, se situează pe terenul fertil al practicii, oferind însă elemente sugestive pentru acea dezbatere teoretică, de perspectivă, pe care revista noastră o promovează prin atenția acordată sistematic aspectelor caracteristice, legate, în genere, de activitatea de traducere, ca modalitate a cunoașterii și definirii fiecărei literaturi, inclusiv a celei românești, în contextul valorilor universale.

AMITA RAY

Literatura română văzută din India

Seară de iarnă la București. Îl citeam pe Sebastian și, desprinzându-mi din când în când privirea din filele cărții, priveam cerul ascuns sub o manta plumburie. Milioane de fulgi pluteau în nesfârșite șuvoaie de argint. Nu se vedeau nici Ursa Mare, nici Vega, dar știam că străluceau la fel ca totdeauna pe cerul clar, albastru al Calcuttei. Câte nopți mi-am petrecut privind Ursa Mare! Și nu e oare ciudat să aflu că aceeași constelație a inspirat un scriitor de pe un tărâm îndepărtat să scrie o piesă atât de fascinantă? Totul — inspirația, atmosfera, personajele — din « Steaua fără nume » îmi era atât de familiar, încît aveam senzația

că citesc, în traducere, o piesă indiană. Fără îndoială, Mihail Sebastian e un scriitor de farmec universal, fapt care s-a confirmat prin marele succes de public pe care l-a avut piesa adaptată de mine în limba bengali. Artiștii înșiși erau profund emoționați.

O asemenea comunicare demonstrează numeroasele afinități spirituale dintre poporul român și cel indian. Altminteri, literaturile noastre n-ar prezenta asemănări în atâtea privințe, lucru valabil mai ales în cazul literaturii bengaleze. Frumusețile peisajelor noastre au inspirat balade și cîntece populare de o neasemultă și extraordinară bogăție. Nici un cîntăreț popular din Bengal n-a cunoscut fericierea de a cînta din fluier printre munți ca ai Moldovei lui Eminescu și Sadoveanu, dar verdele nemuritor și spațiile largi ale Gangelui au putut să-i inspire o poezie tot atît de adevărată și pură.

E semnificativ faptul că în țările noastre folclorul rămîne deopotrivă leagănul literaturii și în ambele cazuri poezia a precedat proza în forma scrisă. Adeseori, cele mai bune criterii de apreciere a prozei sînt încă stabilite prin similitudine cu valorile poeziei: urmărîm sonoritatea, imaginația poetică, metafora, natura și dragostea.

Aceasta explică probabil de ce traducerea bengaleză a poeziilor lui Eminescu a avut un deosebit ecou în rîndul cititorilor din Calcutta. În opera lui Eminescu găsim acea armonioasă îmbinare a dragostei, naturii și filozofiei, proprie, de pildă, creației poetice a unui Rabindranath Tagore, elemente asimilate de poetul român din filosofia budistă și versurile lui Kalidassa.

Mult apreciat este și Sadoveanu, deși s-a tradus destul de puțin din vasta sa operă: « Bordeienii », inclusă în programul UNESCO, a fost tradusă în hindi și bengali, sub îngrijirea Academiei Indiene de literatură, iar eu am tradus cîteva povești care au prilejuit criticii literare din Calcutta să observe arta desăvîrșită a prozatorului în descrierea naturii și profunda înțelegere a omului simplu, calități prin care, după cum a afirmat unul dintre comentatori, Sadoveanu ar fi depășit orice autor bengalez.

De fapt nu trebuie să ne surprindă că dragostea scriitorilor români pentru țărani are puternică rezonanță în inimile noastre: exploatarea și mizeria țărănimii constituie un subiect din păcate încă destul de actual în țara noastră. Însă, deși viața rurală e o temă predominantă în peisajul literar indian, nici un scriitor de-al nostru n-a fost atît de vehement și de curajos în demascarea unei orînduiri inumane, așa cum a făcut-o Zaharia Stancu în « Desculț ». Am lucrat doi ani la traducerea acestei cărți, pur și simplu nu puteam scrie, eram copleșită de suferințele lui Dărie și ale poporului său. Citeam pasaje în care autorul parcă își muia pînă în lacrimi și în stropii inimii sale sîngerînde. Rar am citit o operă atît de tulburătoare.

De curînd, o revistă din Calcutta a început publicarea romanului « Desculț » și aștept cu nerăbdare reacția cititorilor.

Un alt scriitor binecunoscut la noi este Caragiale. Ipocrizia așa-numiților « aristocrați » și stupiditatea sistemului birocratic al administrației sînt atît de caracteristice societății Indiene, încît cititorii noștri au găsit în ridiculizarea acestor fenomene un ecou al propriilor lor sentimente și opinii. Întrucît satira politico-socială ocupă un loc important în literatura bengaleză, pentru publicul nostru n-a fost cîtuși de puțin dificil să pătrundă în spiritul operei lui Caragiale. Cu toate că, în traducere, nuanțele subtile și ironiile de subtext din original se pierd, greaua și nobila misiune a transpunerii literare într-o limbă străină a fost răsplătită, în cazul lui Caragiale, cu aprecieri excelente din partea presei și a publicului. Rolul cetățeanului turmentat care a fost interpretat magistral de unul

dintre actorii noștri cei mai talentați, este și acum deseori menționat în cronicile teatrale, constituind un punct de referință în aprecierea artei actricești.

Foarte bine primite au fost și schițele lui Caragiale, precum și «O noapte furtunoasă».

Pentru că am pomenit de Caragiale, aș vrea să menționez un fapt: din întreaga dramaturgie străină față de care publicul bengalez manifestă o mare receptivitate, teatrul românesc este cel mai mult reprezentat. Prima piesă tradusă în bengali a fost «Ziariștii» de Al. Mirodan pusă în scenă de Asociația de teatru din India, aceeași asociație îngrijindu-se și de reprezentarea «Ultimei ore» a lui Mihail Sebastian, jucată cu un mare succes de casă. Versiunea bengali a «Ultimei ore» a fost succedată de traducerea în hindu, la fel de entuziast primită.

De altfel, piesele lui Sebastian sînt foarte îndrăgite în India. După reprezentarea pe scenă, piesa «Jocul de-a vacanța» (a cărei traducere am semnat-o, alături de cea a «Stelei fără nume») a fost transmisă la radio în toate limbile indiene. Cred că popularitatea neobișnuită a piesei respective se explică în bună măsură și prin lirismul ei, atât de caracteristic, de pildă, romanului «Ultimul poem» de Rabindranath Tagore, cunoscut aproape pe dinafară de bengalezi.

Din literatura română contemporană, am îndrăznit să-mi asum răspunderea traducerii unei antologii de poezie care, deși nu s-a bazat pe cea mai reprezentativă selecție, m-a surprins prin frumosul succes de librărie pe care l-a avut. Acesta a fost primul prilej oferit cititorilor indieni de a veni în contact cu visurile și idealurile poezilor din România Socialistă, remarcînd cu entuziasm vivacitatea, lumina din poezia românească de astăzi. Varietatea tematică și virtuțile artistice ale metaforei au constituit o revelație care a răsturnat o veche prejudecată: aceea că poezia dintr-o țară socialistă ar vibra pe o singură coardă. Gloriosul Imn înălțat vieții, care răzbate din toate aceste poeme a fost ca un duș rece peste spiritele occidentalizate din India, convinge că poezia modernă este o simplă reflectare a impulsurilor absconse ale psihicului, un produs al subconștientului.

Activitatea mea din ultimii zece ani este dedicată studiului literaturii române; public traduceri și articole despre viața și cultura românească. Notele mele de călătorie din România, înmănușate sub titlul «Dincolo de lumea cunoscută», au încercat să prezinte cititorului indian dimensiunile majore ale spiritualității românești. Dar cînd mă gîndesc la imensul tezaur de valori al culturii din țara dumneavoastră, îmi dau seama cît de puțin am realizat în acest sens.

Traducerea capodoperelor literaturii românești este pentru mine o necesitate imperioasă. Prin ele vom ajunge să cunoaștem istoria luptei unui popor dintr-o țară la fel de frumoasă ca a noastră, a unui popor care a fost la fel de exploatat ca al nostru. Dar ce este mai important, prin ele vom înțelege peisajul literar românesc în contextul societății socialiste.

Poate că și aceasta constituie o cale de a ajuta generația actuală a Indiei să se salveze de primejdia decadentismului care, sub falsa mantie a «realismului», împinge tineretul spre marginea abisului.

O largă cunoaștere

Noi toți știm că traducerea nu este un fenomen nou al timpului nostru și că datează de când datează scrisul. De aceea n-am de gând în acest mic articol să urmăresc sau să analizez drumul istoric de dezvoltare a traducerii mai mult sau mai puțin cunoscut de cei cari s-au dedicat acestei munci. Nu mă voi opri nici asupra diferitelor concepții și curente în această privință, nici asupra factorilor determinanți ca de exemplu tradiția națională, curente literare predominante, concepții estetice, dezvoltarea științei literare, nivelul gândirii științifice etc. etc. N-am nici o intenție să fac teoria traducerii — au făcut-o alții de o competență mai mare, ca A.V. Feodorov, E. Cary, G. Mounin, R.O. Jakobson și alții.

Dar nu există îndoială că spre a intra în contact cu cultura, știința și arta universală rolul cel mai important îl joacă traducerile, prezentând un drum larg spre patrimoniul spiritual al omenirii, spre nemărginitul ocean al gândirii și creației mondiale. Cum am putea să ne însușim, cultura, știința și arta mondială fără traduceri? Cum am putea cunoaște operele marilor gânditori, ale marilor creatori, ale marilor scriitori dacă operele lor n-ar fi traduse în diferite limbi? Cum ar putea lumea cunoaște operele lui Marx și Engels, operele marelui Lenin? Cum ar putea cunoaște teoria socialismului, lupta pentru socialism și pentru reconstruirea lumii pe bază marxist-leninistă? Cum ar putea să cunoască operele marilor scriitori ca Homer, Dante, Petrarca, Goethe, Pușkin, Balzac, Maupassant, Molière, Tolstoi, Dostoievski, Gorki, Shakespeare, Șolohov, Galsworthy și altele încă nume celebre ale gândirii omenesti.

Chiar și dezvoltarea literaturilor naționale se adapă, afară de tradiția națională, la izvorul tradiției literaturii universale. Această contribuție însă se face mai ales prin traducerea operelor literare străine.

Toți știm, că orice carte tradusă este o fereastră deschisă spre o lume străină, spre felul de trai al unui popor, spre viața lui materială, culturală și spirituală. Ca atare cartea tradusă prezintă cea mai bună și desăvârșită cale de cunoaștere, de schimb de valori spirituale între popoare și contribuie în cel mai înalt grad la crearea de legături de prietenie mai strânsă între popoare.

Din toate acestea reese că munca traducătorului este de o mare răspundere și că ea cere o conștiinciozitate excepțională, dincolo de talentul pe care îl presupune, deoarece traducerea este și ea o artă. Deci traducătorul trebuie să fie adânc pătruns de responsabilitatea lui; trebuie, în această privință, să aibă o cultură generală vastă sau cel puțin să cunoască bine cultura și viața poporului, a națiunii din a cărei literatură traduce. Să cunoască istoria, geografia, folclorul, literatura veche și cea modernă a poporului respectiv, ca să poată avea o vedere clară și precisă asupra diferitelor manifestări de tot felul, asupra evenimentelor din viața poporului respectiv. Traducătorului ca primă condiție i se cere să cunoască dacă nu la perfecție, cel puțin bine, limba din care traduce, dar și să posede bogăția limbii sale proprii. Și totuși, cu toată cunoașterea ambelor limbi, cred că nu există traducător, care să nu se servească de dicționar și pentru limba străină și pentru limba sa proprie. Dacă un mare scriitor ca Erskine Caldwell afirmă în autobiografia sa *Call It Experience* că dintre cele trei bunuri, care îi

erau scumpe — mașina de scris, aparatul de răscuit țigarete și dicționarul — de ultimul n-ar fi consimțit să se despartă, cum am putea noi traducătorii să ne lipsim de dicționar. Și nu un singur dicționar din amândouă limbile, ci mai multe, cit mai multe și de diferite domenii. Și nu numai dicționare. Mai sînt și alte arme necesare în munca traducătorului, în « lupta cu limba » cum numesc eu traducerea, o luptă crîncenă dar pasionantă, o luptă înălțătoare și nobilă. Cu drept cuvînt scriitorul sovietic Kornei Ciucovski numește arta traducerii « o artă înaltă » pentru că nu numai că prezintă o activitate creatoare care presupune știință, talent și măiestrie, ci pentru că joacă un rol esențial în dezvoltarea generală și literară a oamenilor.

Vorbînd despre « armele necesare » în munca traducătorului mă refer la diferitele relatări istorice și geografice (afară de cărți de geografie și istorie privitoare la țara din a cărei limbă traduce), la cărți cu descrieri de localități, de munți, de orașe și chiar de străzi și clădiri.

În practica mea de traducătoare totdeauna am simțit nevoia să mă confrunt pe cit posibil cu lumea descrisă de autor, să retrăiesc sentimentele lui, să-mi însușesc cugetarea lui, cu un cuvînt să văd prin ochii lui, să trăiasc prin el tot ce a trăit. Ori fără o cunoaștere adevărată, cit de restrînsă a naturii, a oamenilor, a orașelor descrise de autor, a traiului respectiv, traducerea n-ar fi o versiune fidelă a operei autorului. De aceea pentru mine a fost o mare bucurie să posed « Istoria Bucureștilor » de Const. Giurescu, « Dîmbovița, apă dulce . . . » de Al. Predescu precum și « Țara de piatră » a lui Geo Bogza. Nu mai puțin m-a bucurat și cartea doamnei Sarmiza Cretzeanu, « De pe valea Motrului ».

În această ordine de idei, vreau să subliniez rostul excepțional al simpozioanelor, al căror rol în privința aceasta este foarte mare, deosebit de folositor, dînd posibilitatea unui contact direct, nemijlocit, cu țara respectivă, cu țara din a cărei literatură se nutrește traducătorul.

La noi, în Bulgaria, s-au făcut traduceri din literatura română și înainte de eliberarea de sub jugul fascist, dar după această dată crucială — 9 septembrie 1944, legăturile de prietenie frățască devenind mult mai strînse cu poporul român, numărul traducerilor a crescut repede și crește cu fiecare an. Publicul nostru cititor cunoaște deja o parte din operele clasicii români — cum ar fi Ispirescu, Slavici, Creangă, Delavrancea, Eminescu, Caragiale, Brătescu-Voinești, Sadoveanu, Rebreanu, Cezar Petrescu, ca și scrierile multor scriitori contemporani ca Zaharia Stancu, Marin Preda, G. Călinescu, Demostene Botez, Geo Bogza, Laurențiu Fulga, Eugen Barbu, Titus Popovici și alții. În domeniul poeziei cititorii noștri au făcut cunoștință, în afara lui Eminescu, prezent printr-o culegere de versuri, cu G. Coșbuc, V. Alecsandri, Tudor Arghezi, Mihai Beniuc, Maria Banuș, Nina Cassian, Veronica Porumbacu, Radu Boureanu, Andrițoiu, Ion Brad și alții.

În anul 1956 a fost editată la noi o Antologie a poeziei române, care cuprinde creațiile unui număr de 32 poeți, de la Cezar Boliac pînă la Ștefan Iureș. În 1965 a apărut o antologie a prozei române sub titlul « Cei care au plătit cu viața », unde sînt reprezentați 35 de autori de la Ion Creangă pînă la Nicolae Velea. În prezent se pregătește o nouă antologie a poeziei române contemporane, care va fi editată de ed. *Narodna Kultura*, precum și tălmăcirea cîtorva romane urmînd să apară în cursul anilor 1972—1973.

Traducînd din Sadoveanu

Am venit la București ca invitat al Comitetului de Stat pentru cultură și artă și al Uniunii Scriitorilor ca să particip la simpozionul de literatură română organizat în acest an. Nimeni nu mi-a cerut « scrisori de acreditare ». Și totuși am fost fericit să le pot prezenta amfitrionilor: un capitol de istorie a culturii din noua « Istorie a României » apărută recent la Moscova și mai ales traducerea « Fraților Jderi » (primele două volume traduse de mine, al treilea de P. Bistrov, un coleg de la Leningrad).

Și lată scriu aceste rânduri, călătorind cu colegii mei, traducători din multe țări ale lumii, prin nordul Moldovei. Să fiu iertat dacă rândurile acestea vor lua forma unui mic reportaj îmbibat de emoție și a unei confesiuni.

Umblăm prin locuri unde au hălăduit cîndva eroii trilogiei lui Sadoveanu. Sînt locurile legate de însăși copilăria, de viața marelui scriitor. Am umblat și eu pe aici cu cîțiva ani în urmă pe urmele fraților Jderi, cercetînd geografia locurilor și sufletul oamenilor.

Cetatea Sucevei și puținele ulicioare vechi ale fostei cetăți de scaun, Mînaștirea Putna cu mormîntul marelui Ștefan, Tîrgul Neamțului, Vinătorii, Mînaștirea Neamț. Copleșit de dificultatea sarcinii mele, căutam răspunsuri ascultînd vorbirea locuitorilor, descifrînd nume de oameni și locuri devenite celebre datorită geniului sadovenian. Turnul Nebuisei la Suceava (din slavonă: « Nu te teme »), apa Nemțisorului care cîteodată se duce în adîncuri lăsînd albia uscată, țeștele monahilor de la mînaștirea Neamțului păstrate în hruba de sub una din bisericile locului (acolo am văzut și tot ce a rămas din frumoasa Calipso cîntată de Pușkin, care-i înnebunea cîndva pe bărbați și acum-a-i face atît de înțelepți). — Sute de probleme, enigme pe care le-am putut dezlega numai cercetînd cu migală și dragoste locurile, mărturiile vremii, consultîndu-i pe specialiștii (cu « caii de jold » = de soldă) a trebuit să ajung pînă la academicianul Iorgu Iordan).

Nu mai aveam dreptul să mă socotesc începător. Tradusesem pînă atunci multe povestiri din Sadoveanu și apoi « Venea o moară pe Siret », « Nicoară Potcoavă », « Viața lui Ștefan cel Mare ». Îmi întocmisem un vocabular sadovenian cu variante de traduceri. Studiasem multe documente slavone ale epocii, adică acele texte *originale* care în opera lui Sadoveanu figurau în *traducere*. Întoarcerea la aceste originale îmi promitea roma stilistică de care avea nevoie lucrarea mea. Beneficiasem nu o dată de explicațiile și sfaturile lui Mihail Sadoveanu și ale Valeriei Sadoveanu. Bunăvoința, încrederea și dragostea cu care m-au cinstit au fost și rămîn un imbold de înaltă tensiune sufletească.

Teza de doctorat o încheiasem tot operei lui Sadoveanu.

Și mai aveam și o experiență proprie de traducere — o variantă rusă a povestirii mele « Întoarcerea la viitor » apărută în RSSM. Experiență care odată în plus mi-a relevat adînc înțelepciune a dictonului « traduttore — traditore ». Ajunsesem așadar la înțelegerea că o traducere valabilă nu se bazează pe exactitatea redării elementelor disparate ale originalului ci pe captarea întregului lui suflu artistic, pe descoperirea unei variante adecvate în limba traducerii. Sarcină neînchipuit de grea, mai ales cînd e vorba de maeștri ai limbii de talia lui Mihail

Sadoveanu. Dar fără a o rezolva avem noi oare dreptul să ne numim traducători și prieteni ai literaturii române?

*Descătușat — rămii fidel,
în lanțuri — niciodată.*

Această descătușare la un traducător, înseamnă afinitate sufletească și cunoaștere profundă. A operei și personalității scriitorului, a poporului căruia îi slujește. Și călătoriile pe urmele eroilor din cărțile pe care le traduci devin astfel adevărate școli de inițiere.

Am căutat înainte de plecare câteva exemplare din «Frații Jderi» pentru prietenii din România. Cu uimire și nu fără o vanitoasă satisfacție am constatat că ediția (75 mii de exemplare) e literalmente epuizată la librăriile din Moscova. Cert că e o mărturie a dragostei cititorilor noștri față de opera lui Sadoveanu. Dar să fie asta și o dovadă a valabilității traducerii? Cine știe . . .

Călătorim pe meleagurile sadoveniene. Am fost și la Muzeul Sadoveanu de la Neamț. Primește, scriitorule drag, varianta rusă a «Fraților Jderi» — modestă ofrandă, treaptă de apropiere a milioanele de cititori sovietici cu una din cele mai frumoase creații artistice ale geniului român.

Am umblat și pe urmele Vitoriei Lipan. La Mangalia unde s-au desfășurat lucrările simpozionului nostru am văzut la una din intrările hotelului «Neptun» un mozaic cu scene din «Baltagul». La Muzeul «Mihail Sadoveanu» am văzut un portret al scriitorului pe care erau înscrise cu litere vechi titlurile a trei opere: «Frații Jderi», «Viața lui Ștefan cel Mare» și «Baltagul». Primele două le-am tradus. Să fie oare toate astea un semn că a venit și timpul «Baltagului»?

La revedere, frumoasă României. Ne așteaptă masa de lucru.

LÁSZLÓ SZENCZEI

Mărturisirile unui tălmăcitor al lui Mateiu Caragiale

Ca unul care am trăit în România în perioada dintre cele două războaie mondiale, un nume care mi-a devenit de timpuriu familiar, atît din lectura manualelor școlare, cît, mai ales, din spectacolele la care, ca liceeni, asistam, aseseori — a fost cel al lui I.L. Caragiale. După încheierea studiilor secundare, curiozitatea mea literară, stîrnită încă mai demult, m-a atras dincolo de programele școlare, atît în literatură română cît mai ales — lucru din care nu fac un secret — în literatura franceză, căreia l-am consfințit de altfel partea cea mai substanțială a înflăcărilor mele.

Deși numele «Caragiale» a rămas pentru mine cît se poate de prestigios, mărturisesc că nu aflasem pe atunci nimic despre fiul marelui clasic al literelor românești, descendent care — atît prin nărvurile sale boeme, cît și prin velei-

tățile artistice profesate — se îndepărta întrucîtva de linia tradițiilor trasate de propriul său tată, ca și de cea mai mare parte a ascendenților literaturii române. Neînțelegerea mea de atunci mi se pare și mai paradoxală, dacă mă gîndesc că « acest flu risipitor » a trăit și a scris între cele două războaie, crezul său artistic și metodele sale de creație — retrospectiv considerate — trezind astăzi în mine un ecou de mare și profundă simpatie. Da, Mateiu Caragiale putea fi maestrul și autorul meu preferat în literele românești, fapt adevărat astăzi cu o întîrziere de trei decenii, interval de altfel puternic marcat de numeroase evenimente politice și sociale. Dar dincolo de tributul miopiei sau carențelor mele — traduse cronologic — explicația rezidă și în aceea că intervalul celor trei decenii a fost oricum necesar pentru ca această operă, atît de bogată în valori literare și artistice — să poată atinge, în scara aprecierii generale, locul ei binemeritat. Mateiu Caragiale a fost apreciat destul de puțin în timpul vieții, și, chiar după eliberare, au fost necesari cincisprezece ani mai înainte ca în România, critica literară — dezmoșită din limbul unui anume dogmatism să-l așeze la locul său pe soclul pe care-l ocupă în prezent.

Atitudinea traducătorului în fața unei opere atît de subtile — ale cărei peripeții se îmbină parcă cu peripețiile istorice ale unei națiuni prietene, e un fel de amestec de tandrețe și pică. Opera lui Mateiu Caragiale sfidează cumva prin aspectul ermetic al limbajului ei — rafinat și totuși cred, care pune traducătorul la ananghie. În vistieria ei — altminteri foarte bogată în cuvinte și locuțiuni — limba maghiară nu găsește nimica asemănător, și nici n-ar avea de unde găsi, deoarece poporul slujindu-se de ea ca de un instrument de comunicare al ideilor, a avut parte de o istorie cu totul diferită. Argoul levantin, moștenire lingvistică a epocii fanariote, a putut răzbate, grație ingeniozității unui Panait Istrati, pînă în literatura franceză. Dar traducătorul n-avea cum să se inspire din procedeul folosit de Istrati, tradițiile literare maghiare fiind cît se poate de refractare cuvintelor străine. În maghiară, un stil smălțat cu orientalisme a la Panait Istrati ar fi riscat să fie foarte prost primit de public, punînd în pericol atît succesul traducerii cît și rezonanța operei. Ideea de a substitui acestui argou, argoul budapestan, de mare circulație în sînul tinerilor și studenților din toată țara, ar fi fost de natură să falsifice cu totul datele problemei. În cele din urmă, puțin fericitul traducător a trebuit să se resemneze în fața constatării dureroase că problema nu comportă soluții, cu alte cuvinte că limba atît de pitorească a lui Mateiu Caragiale nu poate fi integral redată în culorile vivacității ei originale și că o anume eclipsă o afectează fatalmente de îndată ce consimte să îmbrace haina unei traduceri în maghiară. M-am consolât cu argumentul că — în raport cu limbajul lui Mateiu Caragiale — numeroase alte limbi se pot afla în situația limbii maghiare . . .

Soluția problemei acesteia fiind lăsată în plata veșnicei, tălmăcitorul nu-i mai rămînea decît să afle, cu ajutorul dicționarelor, sensul locuțiunilor și cuvintelor care-i scăpau — (mai puțin, poate, datorită unei ignoranțe simple, cît prezenței unor elemente de circulație realmente restrînsă). Stăpînirea acestei probleme, precumpănitor tehnică, a cerut desigur răbdare, dar în final traducătorul putea gusta sentimentul alpinistului ajuns, după o laborioasă escaladă, pe culmea muntelui cucerit, și bucurîndu-se acolo de perspectiva admirabilă deschisă privirilor sale. Căci romanul *Craii de Curtea Veche* ține, după părerea mea, deopotrivă de arta cuvîntului și de pictură: avem de a face cu o minunată frescă realizată în *medium*-ul unei limbi bogate și proaspete, străbătute de pulsația și curentul literaturii realmente mari.

Trei dintre personajele romanului — Paşadia, Pantazi, Gore Pirgu — sînt mai curînd incomparabile portrete, decît figuri epice în sens propriu. Aceşti eroi nu se schimbă, profilul lor fiind dat odată pentru totdeauna; desigur, scriitorul nu precupeşte să-i înzestreze cu trăsături de culori foarte vii, în tonalităţi şi străluciri de mare plasticitate şi însufleţire. Aceste portrete, zugrăvite cu mină de maestru, sînt însă proiectate asupra *naratorului*, în personajul căruia descoperim o figură genuină de erou literar, supus cadenţelor timpului şi schimbărilor. La început, povestitorul, tînărul medic de curînd ieşit de pe băncile universităţii, îşi mărturiseşte admiraţia fără de rezerve pentru cei doi «crai de Curtea Veche», Paşadia şi Pantazi; pe măsură însă ce pătrunde în intimitatea şi în felul lor de viaţă, admiraţia e treptat adumbrită de o îndoială, pentru ca, spre sfîrşit, să-i descopere drept ceea ce sînt: două pramatii de talie, care ajung să se încaiere în bordelul preferat... Dimpotrivă, ura şi dispreţul naratorului faţă de Gore Pirgu, acest clown de o slujenie morală aproape demnă de pana shakespeariană, ajunge să se transforme — dacă nu în respect, măcar în comprehensiune. Eroul-narator s-a maturizat frecventînd cu atîta asiduitate tripourile în tovărăşia acestor triumviri ai desfrîului: am putea spune că din acea clipă, personajul capătă o nouă virtuală înţelegere a înjoncţiunilor pe care — fără să mai întîrzie prea mult — i le vor oferi curînd durele realităţi din ţară şi veac...

Cititorului maghiar, frecventarea micilor restaurante de către personajele lui Mateiu Caragiale, nu poate să nu-i reamintească de marele scriitor maghiar Krudy Gyula, — sugerîndu-i chiar o eventuală comparaţie între cei doi prozatori, de altfel aproape contemporani. Dar, evident, un astfel de paralelism rămîne superficial şi arbitrar. Tabloul scriitorului român e mult mai plin de amărăciune şi mai crud decît fresca paralelă în care scriitorul ungar surprinde nobilimea provincială a ţării sale: există o prăpastie de la onirismul liric al lui Krudy la «naturalismul spiritual» al lui Mateiu Caragiale. Epitetul e poate mai puţin măgulitor decît ar sugera-o aparenţele, căci pune între ghilimele un număr de trăsături de caracter şi de ambianţă, amintind într-o măsură foarte mare trăsăturile lui Des Esseintes şi decorurile ce-i sînt cadru de existenţă în romanul lui Huysmans, «*A rebours*». Ajungem astfel la problema influenţelor ce s-au putut exercita asupra lui Mateiu Caragiale. Personal, m-aş mărgini la citarea autorului francez, devenit celebru în clipa cînd ultimele valori ale naturalismului veneau să se spargă în coama strălucitoare de spumă prevestind reînnoiri spiritualiste. Influenţa acestui autor asupra lui Mateiu Caragiale e greu de tăgăduit şi uşor detectabilă la tot pasul. Nu cred însă să se poată vorbi de influenţa unui Proust, chiar dacă o evocare a amintirilor paralele din copilărie şi adolescenţă ar fi tentantă în acest sens. Există atît de multe anticipări geniale în această operă fără fără pereche a lui Matei Caragiale, încît te simţi ispitit să treci analogiile în creditul autorului român; totuşi, în această privinţă, singura probă convingătoare rămîne acel vals emoţionant care, precum *Sonata lui Vinteuil* din Proust, are un dar de cucerire magică asupra sufletului lui Pantazi. Anticipaţiile, în schimb, mi se par numeroase. M-aş mulţumi să pomenesc surprinzător de moderna metodă prin care Mateiu Caragiale ţine permanent suspendate anumite fire ale intrigii sale (nu vom şti, astfel, niciodată ce *anume* căuta Paşadia «la munte» de atîtea ori!) O altă anticipare — de astă dată fără echivoc — ni se pare observabilă în procedeul scriitorului de a repeta la anumite intervale, fraze întregi, cuvînt cu cuvînt, — fapt care prefigurează parcă tehnicile de astăzi ale unui Robbe-Grillet. Cît priveşte aluzia la familia siciliană pe al cărei blazon figurează *gattopardul*, avem aici o precunoaştere a operei lui Lampedusa... Evident, romanul lui Mateiu Caragiale cuprinde şi dovezi contrarii, să spunem, în ţesătura acelor detalii care ni-l arată

pe scriitor atașat unui anume romantism, foarte desuet astăzi, (de pildă scena din afara Bucureștilor când, în puterea nopții, lângă un vechi han în ruine și bîntuit de stafii, Pantazi ascultă ghicitoarea țigăncii care-i prevestește deochiul aruncat asupra logodnei sale cu Ilinca Arnoteanu...). Dar nici acest amănunt, nici un anume epigonism huysmansian nu pot invalida creația unui personaj ca Gore Pirgu și faptul că Mateiu Caragiale a dat unui conținut neaș românesc această formă literară și artistică de valoare universală.

SĂMUEL DOMOKOS

Traducătorul—artist creator. Note de atelier

Exigențele care se impun față de oricare operă tradusă dintr-o altă limbă au crescut în ultimele decenii. Mai ales poate fi observat aceasta în viața literară a țărilor socialiste în care numărul operelor traduse din diferite limbi străine a crescut enorm față de trecut.

Odată cu numărul sporit al operelor traduse s-a accentuat responsabilitatea traducătorilor; rolul lor acum este cu mult mai mare și mai important decît altădată. Pe bună dreptate se pretinde azi ca traducătorul, în munca lui de a transpune o operă literară, să devină și un artist apt într-adevăr să recreeze opera respectivă.

Fără conștiinciozitate și răspundere extremă față de originalul operei literare nici un traducător nu-și poate realiza misiunea încredințată. Atingerea nivelului originalului este singura în măsură să asigure transmiterea valorilor naționale ale operelor literare într-o altă limbă. Este deci firesc ca munca traducătorului să nu poată fi asemănată nicicum cu cea a unui funcționar, fie el cît de conștiincios, ci numai cu cea a creatorului însuși.

În cele ce urmează, notez unele concluzii ale experienței mele de traducător și redactor al mai multor antologii întocmite din poezia română.

1. Exigența capitală care se impune traducătorului este să cunoască bine, la nivelul limbii materne, limba română literară și cea populară, pentru că nu este vorba numai despre înțelegerea în general a textului românesc, ci despre sesizarea unor nuanțe ale cuvintelor și sinonimelor, frumusețea adjectivelor, comparațiilor etc. care fac din pagini de proză, uneori deosebite pasaje poetice. Înțelegerea textelor românești este înlesnită de dicționare bune, cuprinzînd un bogat material lexical modern și popular; dar rămîne o greutate traducerea sinonimelor, pentru că traducătorii maghiari n-au la îndemînă un vocabular al sinonimelor; de asemenea lipsește și un dicționar al proverbelor și zicalilor românești. Accentuăm că fără înțelegerea intimă a textului român nu se poate vorbi despre fidelitatea traducerii.

2. Această fidelitate a textului tradus include în sine păstrarea tuturor valorilor artistice ale originalului. Rezumîndu-ne la proza românească, subliniem că

cea mai mare dificultate o formează găsirea și păstrarea stilului inedit al fiecărui scriitor. Astfel, de exemplu, proza lui Liviu Rebreanu ori Mihail Sadoveanu prezintă diferite caracteristici stilistice, care impun tot atâtea greutăți oricărui traducător; stilul mai concret, puțin bazat pe efecte stilistice al lui Rebreanu nu este nicicum mai ușor de redat în maghiară decât cel al lui Sadoveanu, prin excelență poetic, bogat în echivalențe și comparații expresive etc. la care se mai adaugă și atmosfera sugestiv descrisă a plaiurilor moldovene și a vîlleii țărănilor de acolo. Ca urmare, cînd am tradus nuvela *Păcat boieresc* mi-a fost greu să găsesc echivalentul atmosferei sumbre, aproape elegiace, a povestirii, fără de care nuvela ar fi pierdut partea ei cea mai intimă și mai caracteristică. Cred că Rebreanu și Sadoveanu — culmile prozei românești — sînt cei mai dificil de tradus în ungurește.

Traducătorii noștri cei mai înzestrați — Szabedi László, Lőrinczi Laszló, Ignácz Rosza, András János, Domokos János etc. — au realizat în traduceri lor exigențele despre care vorbim; ei au transpus în tălmăcirile lor realizate cu mult simț artistic notele cele mai valoroase și caracteristice ale acestor mari creatori ai prozei române moderne.

3. M-am ocupat mai mult în ultimul deceniu cu traduceri din poezia română, cînd am supravegheat pentru Editura *Europa* din Budapesta seria poeziilor alese din Macedonski, Arghezi, Blaga, Pillat și Toma¹.

Nu este necesară o demonstrație specială pentru a înțelege cît de mare este responsabilitatea redactorului într-o asemenea împrejurare cînd se urmărește traducerea a peste zece poeți de facturi artistice și cu concepții absolut deosebite. Îngrijitorului îi revine sarcina anevoioasă de a omogeniza aceste diferite concepții și tendințe artistice potrivit unei viziuni consecvent unitare, fără însă a fi prea individuală, pentru că trebuie să fie în concordanță cu criteriile general — acceptate ale publicului cititor, ale criticii literare și ale redactorului din partea editurii.

În traducerea poeziei funcționează aceleași exigențe ca și în cazul operelor în proză, numai că forma fixă și foarte variată a poeziilor, înseamnă de multe ori noi greutăți în a le transpune în limba maghiară.

Cea mai mare dificultate în traducerea poeziilor români în ungurește o formează acea variație melodică, tipică limbii române și mai puțin celei maghiare, deși nici aceasta nu este incapabilă pentru exprimarea armoniilor mai subtile; dar greutatea provine din găsirea cuvintelor corespunzătoare ca muzicalitate celor românești.

Din împrejurarea amintită vine și dificultatea de a găsi rime perfecte, atît de frecvente la poezii români. Astfel, dintre poezii de care m-am ocupat ca îngrijitor de ediție, mai ales Arghezi se distinge prin folosirea rimelor perfecte, anevoie de păstrat în maghiară, fiind de multe ori înlocuite prin asonanțe. Firește, poezii maghiari s-au străduit în general să întrebuițeze și ei rime pline asemenea lui Arghezi. Iată de exemplu poezia *Psalm*, tradusă în metrul original și cu rime pline de către Lajos Áprily, unul dintre cei mai reprezentativi poeți din colectivul folosit:

*Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere
Și te gîndesc în timp, ca pe vinat,*

¹ Macedonski: *Titkos ország* (1963), Arghezi: *Testamentom* (1961), Blaga: *Mágikus virradat* (1965), Pillat: *Pogány álmok* (1967) și A. Toma: *Az élet dala*.

Să văd: ești șoimul meu cel căutat ?
Să te ucid ? Sau să-ngenunchi a cere.

Pentru credință sau pentru tăgadă,
Te caut dîrz și fără de folos
Ești visul meu, din toate, cel frumos
Și nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă.

Ca-n oglindirea unui drum de apă,
Pari cînd a fi, pari cînd că nu mai ești,
Te-ntrezării în stele, printre pești,
Ca taurul sălbatec cînd se-adapă.

Singuri, acum, în marea ta poveste,
Rămîn cu tine să mă mai măsor,
Fără să vreau să ies biruitor.
Vreau să te pipăi și să urlu: « Este ! »

ZSOLTÁR

Üzlek zajban s csendben, hogy latra vessem
léted, vaddász módjára rád lesek:
te vagy vitézem, akit keresek ?
Megöljelek, vagy esdve térdre essem ?

Tagadásnak s hívésnek vágya éget,
de agyid sem myugtatja lelkemet,
dlmom maradsz, melynél szebb sem lehet,
s egedből nem merlek levetni téged.

Mint vízben tükröző út lenge árnya,
vagy — s már eltűntél, mlg kerestelek,
csillagokban s halak közt sejtelek,
szomjú bölémyt üz inni így a vágya.

Ketten maradvá mérközöm erősen,
mlg nagy mesédben myugtot nem lelek.
Nem akarom, hogy legyőződ legyek,
Csak ezt: tapintsalak, s hogy « Van ! » üvöltsem.

La Arghezi sînt și alte probleme pe care le întîmpină traducătorul; bunăoară lexicul împeștriat cu cuvinte vechi, arhaisme sau expresii populare imposibil de găsit în dicționare; apoi însăși gîndirea frecvent abstractă provoacă greutăți în ceea ce privește înțelegerea sensului adevărat.

La Macedonski, nu varietatea formelor perfecte poetice ne-a provocat dificultăți, ci versul liber, folosit prima dată în poezia *Hinov*. S-ar părea că versul liber e mai ușor de tradus, cînd dimpotrivă, el invocă multă pricepere și simț artistic în exprimarea melodiei și a ritmului din interiorul strofelor fără rimă, cu atît mai mult, cu cît traducătorul trebuie să păstreze numărul silabelor, adică lungimea rîndurilor, chiar dacă nu are a face cu o formă fixă. Traducătorului poeziei, Endre Hegyi, i-a reușit, deși poate nu în întregime, să redea frumusețea versului liber, întrebuițat de Macedonski cu deosebit simț artistic. Citez primele strofe:

*Sfărimături de urne — oriunde —
lespezi de marmură mari
sub care zac atîți legionari,
iată Hinovul; — în el s-ascunde
potopul de secolii ce-a curs.*

*Călcînd această țărîină mută,
văd ce nu vedeți voi:
umbrele-acelei eroi
ai căror umeri sîntem noi;
și stînd în valea tăcută,
îmi rîd de ritm
și de-orice reguli îmi rîd;
ritmul meu e zgomotul
ce-l fac cu zalele lor.*

.....
*Karcsú urnák darabjai szerte,
S márványlapok sora lenn,
Mögöttük memnyi légiós pihen . . .
Ime, Hinov, romok közé rejtve,
örzi a századok viharát.*

*Néma talajodra lépvén,
Megnyílnak titkaid:
Látom a hősök árnyait,
Kik uródjukként hagytak itt;
S mlg dílok a csend földjén,
Kinevetek
Minden ritmust és szabályt:
Pducéljuk zörejében
Van az igazi ritmus !*

...

Cu problema versului liber ne-am întîlnit și mai des în poezia lui Lucian Blaga, în volumele *Poemele luminii*, *Pașii profetului*, *În marea trecere* și *Lauda somnului* etc., dar traducătorii din aceste volume s-au străduit să dea tălmăciri echivalente originalelor.

La Blaga de multe ori în interiorul aceleiași poezii se schimbă metrul; astfel după un lamb, urmează un dactil, un anapest etc. și traducătorul trebuie să fie foarte atent ca să păstreze formele originalului.

Textul poeziilor lui Blaga cu toate că nu pare greu de descifrat, prin numărul mare al cuvintelor populare ardeleni, devine uneori imposibil de tradus cu semnificația urmărită de către poet. Astfel, cuvîntul « a îngîna » destul de frecvent în poeziile lui Blaga (« Pe drumuri ce îngîna trăinicia » — *Drum de toamnă*; « îngînînd prin văi tăria » — *Focuri de primăvară*; « Un joc îngînînd cu lemnoasele membre » — *Zi de septembrie* etc.) este întrebuițat cu diferite înțelesuri, pe care traducătorul nu prea le găsește în dicționare.

Din poezia lui Blaga pentru antologia îngrijită de mine, au tălmăcit cel mai talentați poeți din Transilvania și Ungaria, precum Lajos Áprily, Zoltán Franyó, Ferenc Szemlér, Jenő Kiss, Zoltán Ekely, Gábor Garai, László Gáldi, Tibor Takacs și Ferenc Baranyi.

Cu cele mai multe traduceri, 41 de poezii (!) se remarcă între toți cei amintiți Lajos Áprily; se poate afirma — fără a deprecia celelalte realizări — că el s-a apropiat mai mult de suflul acestei poezii, atât de bogată în idei și forme artistice și a exprimat într-o formă echivalentă cu cea a originalului toate frumusețile ei inedite. Cităm ca exemplu traducerea poeziei *În lan*.

*De prea mult aur crapă boabele de grâu
Ici-colo roșii stropi de mac
și-n lan
o fată
cu gene lungi ca spicele de orz.
Ea stringe cu privirea snopii de senin ai cerului
și cîntă.
Eu zac în umbra unor maci,
fără dorinți, fără muștrări, fără căinți
și fără-ndemnuri, numai trup
și numai lut.
Ea cîntă
și eu ascult.
Pe buzele ei calde mi se naște sufletul.*

Buzaföldön

*A sok aranytól hasadoz a szem.
Itt- ott piros mákfolt virít,
odább
ledny áll,
pillája hosszá, mint árpakalász,
égi jeleket gyűjt tekintetével,
s dalol.
Én mákok árnyékában heverek,
nincs bennem vágy, megbánás, megrovás,
s nincs biztatás sem; csupa test:
anyag vagyok.
A lány dalol,
s én hallgatom.
Két meleg ajkán nőni kezd a lellem.*

Rîndurile de mai sus, semnalează unele dintre acele probleme cu care au de luptat cei ce traduc operele scriitorilor români. Însă precum dovedesc și citatele, dificultățile nu sînt invicibile, ba din contra, traducătorul poate să realizeze versiuni echivalente cu originalele românești dacă e pătruns de spiritul răspunderii artistice.

Traducerea — vocație și meșteșug

Timp de douăzeci de ani am tradus mult — și poezie și proză, de la Dosoftei pînă la Nichita Stănescu, de la Ion Creangă pînă la Zaharia Stancu. Nu toate traducările mele sînt publicate, multe sînt în ciornă în sertar. Experiența proprie m-a făcut să înțeleg un lucru foarte simplu: pentru a traduce trebuie să intri în lumea autorului. E un lucru foarte simplu dar și foarte greu. Traducătorul se află totdeauna între două focuri, între două limbajuri, între două culturi și foarte des între două epoci. Într-o asemenea situație el nu poate să facă nimic dacă nu ajunge la o unitate lăuntrică, dacă că nu va simți că s-a înrudit cu opera, cu autorul originalului. Eu nu numai traduceam versurile lui Eminescu, dar și cercetam opera lui în întregime și viața lui, epoca și scrierile contemporanilor. Am scris chiar o carte despre Eminescu și romantismul român. Cu vreo douăzeci de ani în urmă am încercat să traduc din Bacovia. N-am reușit. Și numai anul trecut m-am simțit destul de « matur » ca să-l traduc pe Bacovia. În anul 1950 am scris prefața pentru ediția rusă a romanului lui Zaharia Stancu « Desculț », dar numai în anul acesta a apărut traducerea mea din Stancu — romanul « Ce mult te-am iubit ». Povestea aceasta scurtă este foarte lungă ca, viața, tot așa de simplă și înțeleaptă ca viața. Opera aceasta a lui Stancu este, după părerea mea, o sinteză a muzicii și a plasticii, a filozofiei și a literaturii. Și totul este redat numai cu ajutorul cuvîntului. Poetul polonez Marian Piechal scria: « Poezia este arta cea mai umană — materia ei este cuvîntul — acest produs artificial, descoperire a omului. Materia tuturor celorlalte arte o constituie elementele naturale care au existat în natură înainte de apariția omului, deci independent de voința lui: mișcare, formă, culoare, sunet. Cu aceste elemente se operează în dans, sculptură, muzică și pictură. Poezia este singurul domeniu autarhic de creație al omului. De aceea nu muzica, ci poezia constituie o sinteză a artelor, căci dispune de elementele și posibilitățile tuturor celorlalte. Aceasta constituie o caracteristică proprie, suverană a poeziei ». Sînt întru totul de acord cu Marian Piechal.

La început a fost cuvîntul. Mi se pare, că aceasta se referă în primul rînd la traducători. Grițov, traducător sovietic, scria într-un articol: « Complicația îndelungată de traducător constă în aceea că scriitorul vede lucruri și apoi le explică prin cuvinte, pe cînd traducătorul vede numai cuvinte, din care este obligat să restabilească lucruri ».

Artă traducătorului seamănă foarte mult cu arta actorului. Și actorul vede numai cuvinte, și el este obligat să restabilească după aceste cuvinte viața autentică. Actorul, cum se spune, intră în rol, el are sarcina să se înrudească cu chipul imaginat, să se întrupeze în omul reflectat în dramă, numai cu ajutorul cuvintelor. Aproape aceeași sarcină stă și în fața traducătorului. Între chipul imaginat și descris de dramaturg și cel interpret de actor este totdeauna o diferență. Scena reclamă consecvență și asta este o lege a teatrului, ca și a artelor în genere. Originalul și traducerea trebuie să fie frați de lapte. Doi copii născuți de diferite mame, dar nutriți de laptele uneia și aceleiași doici. Dar la asta se gîndește nu autorul, ci traducătorul. El intră în rolul autorului nefiind însuși actorul. Și în asta constă arta lui.

Unii spun că traducerea este numai meșteșug. Eu socotesc că fiecare meșteșug poate fi înălțat la nivelul artei. Și încă ceva: nu există artă care să n-aibă la bază meșteșug. Orice artist trece prin stadiul meșteșugărismului când își însușește tehnica artei. Stadiul uceniciei poate fi mai lung sau mai scurt, depinde de individualitatea, de talentul artistului. Îndeletnicirea traducerii deasemenea s-a înălțat de la simplul meșteșug la nivelul artei. Calea aceasta este destul de lungă și a solicitat eforturile multor oameni. Deja la începutul secolului trecut cultura rusească avea excelente traduceri făcute de Jukovski, Pușkin, Lermontov, dar ele erau mai mult excepții decât o regulă. Despre o adevărată școală a traducerii putem să vorbim numai după Revoluția din Octombrie, când Maxim Gorki a propus să fie întemplată seria « Literatură universală » și a mobilizat cele mai bune forțe poetice. Pentru a ridica nivelul cultural al poporului era necesar să se facă traduceri bune, artistice, din literatura mondială. Mulți poeți mari ne-au dat traduceri excelente: Pasternak, Ahmatova, Zabolotki, Martinov. Avem și « ași » ai traducerii, dacă se poate spune așa, ca Dozinski, Koșkin, Ljubimov, Levik, cei pentru care arta traducerii a devenit sensul vieții întregi ca și pentru Boy-Zelensky în Polonia sau pentru Franyo Zoltan în România de azi.

Știm că în România socialistă arta traducerii s-a ridicat la un nivel foarte înalt. Multe traduceri au dăruit poporului lor poeți cu renume mondial ca Blaga și Arghezi. Din traducătorii contemporani ni se pare demnă de toată atenția activitatea foarte vastă și arta fină a lui Ștefan Augustin Dolnaș.

Ne apropiem de sfârșitul secolului al XX-lea, veac al aviației, cosmonauticii și al aselenizării. Și totuși după părerea mea rămâne valabilă și în zilele noastre expresia lui Alexandr Pușkin, care îl numea pe traducătorul « cail de poștă » al culturii.

Da, noi sintem cail de poștă al culturii, și în aceasta constă mândria noastră. În fiecare zi avem în față o carte, aleasă și iubită, carte care e pasiunea noastră. Ea e plină de cuvinte, și lângă ea o foaie de hîrtie albă. Și așa noaptea și ziua, ziua și noaptea...

*Ah atunci și se pare
Că pe cap îți cade cerul.
Unde vei găsi cuvîntul
Ce exprimă adevărul !*

Noi căutăm cuvîntul acesta. Noi trebuie să-l găsim ! Noi sintem cail de poștă al culturii omenești. Sintem traducătorii.

CONGRESUL
DE TEORIA
TRADUCERII

ALEXANDRU NICULESCU

Traducerea,
o problemă pluridisciplinară

La voce che suona in un'altra voce
(B. Croce)

1. De mai multă vreme problemele teoretice și practice ale traducerii agită lumea literelor și a lingvisticii. Aceste preocupări nu sînt, în realitate, decît un efect tîrziu al unei epoci care a început acum aproape două secole, atunci cînd, ieșind din circumscriseri în spațiu și în timp, cultura a demonstrat consubstanțialitatea și unitatea lumii noastre. Transferul valorii literare a devenit, de mult, un component fundamental al operei. De mai bine de două secole, așadar, nu mai există culturi izolate.

Nu putem să nu recunoaștem că cei din urmă care au luat act de această realitate a epocii moderne au fost lingviștii. Într-o istorie a culturii care-și pune problema traducerii, practic odată cu traducerile Bibliei și, teoretic, mai ales din secolul al XVI-lea, odată cu Martin Luther, într-o lume care permite culturii actuale să dezvolte caracteristici universale, lingviștii au constatat abia la mijlocul secolului al XX-lea că traducerea este o operație de interpretare a semnului lingvistic¹ și de confruntare a sistemelor. Interesul mare pentru acest tip de studii a crescut mai ales după anii 1945—1950: dintr-o problemă literară, teoria traducerii a devenit o

¹ Roman JAKOBSON, *On Linguistic Aspects of Translation*, in *On Translation*, Harvard University Press 1959, p. 233

parte integrantă a lingvisticii contrastive, a poeticilor și chiar a teoriei generale a limbii¹: de practica traducerii poetice și non-poetice se ocupă nu numai traducătorii de profesie organizați într-o Federație Internațională a Traducătorilor (FIT), cu reviste de specialitate proprii (*Babel*, care începe să apară din 1955), ci mai ales lingviștii care analizează opera literară tradusă ca o relație între limbi, o comparație de structuri de limbă², de stilistică comparată³ și de analiză poetică comparată⁴. Un pas mai departe, și traducerea trece în domeniul lingvisticii aplicate (*IRAL*, *International Review of Applied Linguistics and Language Teaching*, începe să apară din 1963).

Dar traducerea este și un transfer de valoare estetică dintr-un context cultural într-altul. Ea interesează deci și teoria literară generală. În opera literară tradusă se întâlnesc nu numai două structuri lingvistice dar și două coduri estetice, două sisteme de civilizație. O traducere implică două mesaje echivalente aparținând la două coduri diferite, ceea ce înseamnă, că, în fond, traducerea este și o problemă de intertextualitate.

De aici însemnătatea echivalenței în procesul de traducere: valorile poetice ale conținutului. Eugen A. Nida definește traducerea ca un act ce constă în realizarea, în limba receptoare, a unui echivalent natural, cel mai strict, al mesajului din limba de origine, mai întâi ca sens și, în al doilea rând, ca nivel de stil.⁵ Un studiu amănunțit asupra tipurilor de echivalență, aplicat la traducerea tragediilor antice grecești, a întreprins Mihai Nasta⁶. În toate aceste cazuri, teoreticienii sînt de acord

¹ J. C. CAFFORD, *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford University Press 1964, p. 1: « Translation is an operation performed in languages »...

² « Any comparison of two languages implies an examination of their mutual translatability » (Roman Jakobson 1959, p. 234). « The theory of translation is concerned with a certain type of relation between languages and is consequently a branch of comparative linguistics » (Cafford 1964, p. 20)

³ Bazele stilisticii comparate le-a pus Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Paris 1932 (comparație între franceză și germană); A. Malblanc a inițiat o « Bibliothèque de stylistique comparée »: *Stylistique comparée de français et de l'allemand*, Paris 1961. A se vedea și J. P. Viney — J. Derbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris 1958.

⁴ Poetica structurală comparată (metrică) începe în URSS cu lucrările lui R. Jakobson, *Du vers technique en comparaison au russe* (1932), *Über den versbau der Serbokroatischen Volksepen*, *Proceeding of the first International Congress of Phonetic Science*, Amsterdam 1933, pp. 44—53; problema comparării, prin traducere, a structurilor prozodice, semantice și sintetice ale poeziei a fost examinată de poeți (Ezra Pound, B. Pasternak), de traducători de valoare (Rolfe Humphries, *Latin and English Verse—Some Practical Considerations in On translation* ed. cit. pp. 57 urm., J. S. Holmes, *Forms of verse translation and the translation of verse form*, *Babel* XV (1969), 4 pp. 105 urm.) precum și de cercetători ai poeziei (S. Marcus, *Poetica matematică*, București 1970, cap. VII, pp. 210 urm.)

⁵ Traducerea automată a apărut ca o problemă specială în teoria traducerii odată cu studiile lui Y. Bar — Hillel — *Some linguistic problems connected with machine translation* (1953), *Can translation be mechanized* (1954) și cu apariția revistei MT, *Mechanical Translation*, Cambridge Massachussets (1954). *Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating in On Translation*, ed. cit. p. 19.

⁶ *Übersetzungsprobleme antiker Tragödien*, Göttinger Eirene-Tagung... veranstaltet vom Eirene Komitee zur Förderung der Klassischen Studien... Band 3, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft 55,3, Akademie-Verlag-Berlin 1969, pp. 28—65

n a recunoaște că circulația valorilor poetice dintr-o limbă în altă limbă este o « interpretive translation », cum o numea Ezra Pound¹: traducerea unui poem nu poate fi decât alt poem.

Iată de ce problemele traducerii privesc deopotrivă pe poeți, ca și pe prozatori, pe cei ce creează valori literare ca și pe cei ce le transpun în limba care nu este a originalului, pe teoreticienii literaturii ca și pe cei ai limbii, pe oamenii de litere, ca și pe lingviști. Orice act de comunicare printr-un sistem de semne este, în ultimă instanță, un act de traducere.

2. Sub acest vast arc pluridisciplinar a avut loc, de curînd, la Universitatea din Trieste, organizat de Centrul pentru învățămîntul italianei în străinătate (*Centro per la studio-dell' insegnamento all'estero dell' italiano*) de pe lîngă Institutul de filologie modernă condus de prof. G. Petronio (vechi prieten al țării mele, fost profesor de italiană la Universitatea din Iași) un colocviu (*convegno*) dedicat problemelor traducerii. Este de fapt al treilea colocviu pe care îl organizează Centrul (primul, în decembrie 1969, cel de al doilea în februarie 1971, amîndouă dedicate problemelor de gramatică italiană) și dintre toate, cel mai larg întrunit: dacă la cele dintîi participau, în exclusivitate, lingviști, meritul acestei reuniuni a constat tocmai în adunarea sub același acoperămint a oamenilor de litere, poeți și critici, a traducătorilor din și în italiană, a lingviștilor abilitați în teoria generală a traducerii dar și a celor care se ocupă de studii comparative, contrastive și tipologice în perspective metodologice structuraliste — distribuționaliste, generative, transformaționaliste (chomskyene și post-chomskyene) dar și tradiționale. Dacă adăogăm la acestea și pe participanți italieni și non-italieni de la B. Malmberg (Lund), fonetician de seamă care în vremea din urmă, se ocupă de lingvistică aplicată (director al revistei *IRAL*), Mario Wandruska, profesor de filologie romanică la Universitatea din Salzburg, comparatist cunoscut, cu o rafinată competență a limbilor romane, creator a unei analize comparate tipologice sui-generis pe care a denumit-o « interlinguistica », Ž. Muljačić profesor la Universitatea din Zara (Jugoslavia), italianist de renume, J. L. Laugier, profesor la Universitatea III din Bordeaux, profesor Th. Ebner (Zurich), prof. E. Baehr (Salzburg), prof. H. Krenn (Bochum), pînă la prof. G. Folena (Padova), unul din marii romaniști ai Italiei de azi, cel care de fapt a propus tema acestei întîlniri de cultură plurispecializată și i-a dat ideile directoare, prof. Maria Corti (Pavia), o multilaterală personalitate care unește filologia, poetica, semiotica literară cu istoria limbii și cu proza narativă originală (este și autoare de romane), prof. L. Renzi (Padova), unul dintre specialiștii tinerei de mare valoare în filologia romanică și românească din Italia, cu o bogată arie de preocupări, folclorist, cercetător al poeziei și al semiologiei picturii, dar și comparativist-tipolog în lingvistica romanică, cu interese afirmate în teoria generală a limbii, prof. G. Carsaniga (Brighthon), specialist în teoria și practica predării limbilor străine, prof. G. B. Pellegrini

¹ « The « translator » is definitely making a new poem . . . » (*Cavalcanti*, 1934); cf. J. Hollander *Versions, Interpretations, Performances, in On Translation*, ed. cit. p. 213

(Padova), prof. G. Francescato (Amsterdam), prof. G. Clivio (Toronto), prof. A. Mioni (Urbino-Padova) și, în sfârșit, pînă la prof. F. Fortini, de la Universitatea din Siena, poet, critic literar și traducător (premiul orașului Monselice pentru traducerea în italiană a operei Faust a lui Goethe) — înțelegem desfășurarea largă și multiplă a vocilor care au luat cuvîntul din atît de diverse direcții, în această reuniune internațională valoroasă prin conexiune și colaborare.

Fără îndoială, raportul central al acestui *Convegno* îl constituie raportul prof. G. Folena, care, ocupîndu-se de traducere ca gen literar, a urmărit evoluția conceptului în istoria culturii și a limbilor europene, cu specială privire asupra Italianei și a lumii romanice. G. Folena a reușit să pună în evidență relațiile dintre traducere și interpretare exegeză, ca o operație metalingvistică, pornind de la conceptul de ermeneutică (« gr. *ermeneutis* « Interpret de texte obscure » derivat de la *Ermis* « zeul Hermes », zeul Interpret) și de la ar. *turguman* (cf. ebr. *targum* « Interpret » al Bibliei) cu sensul traducător », interpret pe lingă curțile imperiale din Orient, de pe lingă ambasadatele și consulatele Orientului în Europa Occidentală: în mediu grecesc și, mai apoi romanic, termenul a devenit *dragoman* (există și în română, probabil, prin filieră neogrecă) și de aici a luat calea restricțiilor, semantice ulterioare. A traduce = a interpreta a continuat în Evul Mediu în operele de vulgarizare (*volgarizzamenti*), în traduceri aproximative, juxtaalieneare, din latină în Italiană și spaniolă (ceea ce, la noi, în zona orientală a României ar fi echivalentă cu textele slavoromâne sau cu traduceri libere din slavă). A traduce nu înseamnă a « respecta originalul » cît « a interpreta » liber, pentru vulg, textele docte: respectul pentru text este o inovație tîrzie în istoria traducerilor. Evul Mediu acreditează ideea unui *latinier* (*latinarius* « poliglot », a cunoscătorului latinei care « transferă » (*translator*) sensurile absconse ale originalului : 1 (*con*) *vertere*, (*trans*) *vertere*, (*fr. tourner*); 2) *trahere* it. *trarre*, fr. *traire* « a trage » (în altă parte, limbă, zonă »), « a imita » (cf. it. mod. *ritrarre*, *ritratto*; 3) *explicare*, *exprimare* sînt serii denominative ale operației de traducere în limbile romanice (de aici, calchiate: germ. *übersetzen*, rus. *переводити*) sau importate (engl. *translate*) și în alte limbi europene, care au luat naștere în cursul evoluției conceptului de traducere de-a lungul istoriei culturii. Nu este de loc neinteresant a observa că în timp ce Italiana își creează direct termenii cu care denumesc traducerea apelînd la latină, alte limbi, printre care și româna, datorită altor condiții ale dinamicii lor istorice și social-culturale, și le iau prin intermediul unor terțe culturi: cf. rom. *a întoarce*, *a trage* (*întors pre rumânie*, *tras pre limbă rumânească*), *a tălmăci* (*tălmăci*), a traduce, de origine slavă, greacă sau latină (în română lipsește *translatio*). Traducerea este în primul rînd o problemă de tradiție culturală (*traduzione* = *tradizione*) demonstrează, pe bună dreptate, raportul prof. G. Folena.

Într-o perspectivă literară critică privește prof. F. Fortini operația traducerii, în comunicarea « *Traduzione come critica e allegoria dell'istituto poetico* ». Traducerea este un act critic Interpretativ al textului original, afirmă autorul, amintind într-un

matică a acelorași categorii gramaticale (de ex. genul în lat. *homo-vir-femina*, et *uomo-donna*, germ. *Mensch-Mann-Frau*, engl. *man-men-women*) autorul reliefează fel de James S. Holmes, *art. cit.*, care consideră un poem tradus drept un « poem about poem », un poem care poate merge de la o « verse-translation » (un meta-poem) pînă la o *imitatio* și pînă la « poem inspirat de alt poem ». Totul intră în sfera traducătorului, a cărui artă devine o varietate de meta-literatură. Eugen A. Nida nota "the crucial problem of the translation in interpreting the source text" ¹ Prof. F. Fortini arată, exemplificind cu fragmente de traducere, că traducerea este o problemă de orizont cultural al unei literaturi la un moment dat, care, ajunsă la maturitate, își elimină narcisismul inițial din perioada de formare. Traducerea este deci un act de maturitate critică. Un comentariu filozofic al acestei idei a făcut prof. J. L. Laugier (*Finalité de la traduction: le même et l'autre*): Traducerea este, în fond, o proliferare a operelor care, asigurându-și identitatea cu originalul, se integrează în contexte sociale și culturale tot mai diversificate.

Lingviștii și-au spus cuvîntul încă din primul raport: acela al prof. B. Malmberg care a prezentat o serie de observații teoretice asupra traducerii. Nu noutatea ideilor sau a soluțiilor puse în discuție constituia meritul intervenției profesorului de la Lund, director al revistei Internaționale de Lingvistică aplicată IRAL, cît mai mult de a examina cu corectitudine, teoria traducerii în ansamblul metodelor structurale (semantice) și a celor transformaționale utilizate în analiza lingvistică aplicată ². Mult mai sigure din punctul de vedere metodologic, au fost în schimb comunicările prof. G. Clivio (Toronto): *Per un modello astratto del tradurre* și a prof. Th. Ebner (Zurich): *Traduzione e strutture profonde*: cel dintîi apelînd la o interpretare a traducerii în termenii teoriei codurilor comunicative; cel de al doilea oferind, în schimb, o soluție postchomskyană (McCawley, Lakoff, Fillmore), într-o structură profundă cu două predicate: unul performativ, celălalt operativ. În interiorul acestei structuri semantice apar 2—3 posibilități de realizare în suprafață: de ex. It. *ti dico che e strano ritrovarti in questo buco* îi corespund, în funcție de predicatul performativ, structurile exclamative: (1) *è strano ritrovarti in questo buco*!; (2) *che cosa curioso incontrarti in questo buco*! (3) *pure tu in questo buco*! fiecare dintre acestea cu o corespunzătoare traducere în franceză. Avantajul unei asemenea descrieri constă în posibilitatea traducerii strict echivalente stilistic a expresiilor de tipul fr. *je vois parbleu que ça monte*!, It. *mamma mia, che salita*! (cu asociația intonației exclamative).

Probleme deosebite a prezentat comunicarea lui M. Wandruszka, *Traduzione, interlinguistica ed insegnamento delle lingue*. Pornind de la compararea unor structuri sintetice mai mari sau mai mici decît propoziția sau comparînd organizarea paradig-

¹ *Semantic components in translation theory*, in *Applications of linguistics, Selected Papers of the Second International Congress of Applied Linguistics*, Cambridge 1969, Cambridge University Press 1970, p. 347.

² Comunicarea prof. B. Malmberg reia, într-un fel, propunerile lui J. B. Walmsley, *Transformation theory and translation*, IRAL, VIII (1970), 3, pp. 185 urm.

contrastele dintre italiană, germană și engleză. Oricât am fi de familiarizați cu lucrările anterioare ale profesorului din Salzburg, căruia elevii și prietenii l-au dedicat de curând, cu ocazia împlinirii a 60 de ani, volumul *Interlinguistica, Sprachvergleich und Übersetzung* (Tübingen 1971), nu putem să nu observăm lipsa de rigoare a criteriilor de analiză: segmentarea structurilor comparate este bazată pe intuiția autorului, rafinată de cultură și de o acută competență a limbilor moderne. M. Wandruzka descinde de pe înălțimile „Sprachgefühl”-ului vosslerian și spitzerian, unind descripția cu comparația și pe acestea cu bunul gust artistic, dar excluzând rigoarea metodelor comparative și contrastive actuale.

Perspectivile didactice ale traducerii, în procesul de predare a limbii italiene au fost examinate într-o serie de comunicări dintre care se pot reține, în special, prof. G. Carsaniga (Brighton), *La traduzione come metodo di insegnamento*, prof. D. Cernecca (Zagreb), *Didattica e traduzione*, prof. J. Jerrey (Zagreb), *Traduzione e calco*, J. Blanco (Santiago de Chile), *Traduttore — traditore: prospettive didattiche del problema*.

Traducerea dă un deosebit Impuls analizei contrastive și studiilor de tipologie lingvistică. Sint de menționat în această direcție comunicările prof. P. Borran-Castiglione (Middlebury — S.U.A.), *Necessità di un'analisi sistematica delle strutture in opposizione (inglese-italiano) come guida al tradurre*, prof. L. Renzi (Padova), *Il campo semantico di conoscere in italiano ed in altre lingue*, prof. S. Stati (Padova-București), *Note sulle definizioni dell'aggettivo in italiano e in rumeno*, prof. G. Francescato (Amsterdam), *Polisemie differenziale e problemi di traduzione*.

Problemele traducerilor literare au fost abordate sub diverse aspecte. Pe lângă o serie de relații privitoare la traduceri din italiană în maghiară sau în olandeză s-au luat în discuție probleme de terminologie estetică (Doina Condrea-Derer (București), *Termini italiani dell'estetica barocca in versione rumena*) sau filozofică (prof. Nina Façon, București), *Su alcuni termini della « Scienza Nuova » in traduzione rumena*¹ probleme privitoare la « fidelitatea » traducerii (M. Reinthaler — (Graz), *Le insidie della traduzione*, G. Orell i (Bellinzona), *Sulla cosiddetta « fedeltà » alla poesia, nel tradurre*), precum și problemele traducerii din limbi de cultură în limbi literare nou create (prof. A. Mioni (Padova) a examinat traducerile în swahili a *Principelui* lui N. Macchiavelli și a lui *Pinocchio* de G. Collodi, amândouă făcute de pe traduceri intermediare în limba engleză).

În cadrul acelorși preocupări de poetică și tipologie literară și lingvistică se înscrie și comunicarea celui care semnează aceste rânduri, *Autotraduzione: un tipo particolare di traduzione*. Pornind de la câteva cazuri în care poeți și prozatori și-au tradus *manu propria* operele în alte limbi (fie din limba maternă în altă limbă, fie dintr-o limbă străină în limba maternă), autorul încearcă să definească « traducerea de autor » (« autotraducerea ») în opoziție cu traducerile traducătorilor ca un act

¹ Traducerea în limba română a operei lui Giambattista Vico este în curs de apariție.

de traducere ce își ia libertatea de a augmenta materialul textului original, precum și pe aceea de a modifica, prin adăugarea sau substituirea unor trăsături distinctive semantice (seme tematice), structura profundă a originalului într-o structură semantic contradictorie. În același timp, autotraducerea este și un fapt de competență creativă în două literaturi, care pune, bineînțeles, probleme de confruntare nu numai de structuri lingvistice cât mai ales a sistemelor, normelor și convențiilor literare. Un caz de apartenență intertextuală a unei opere la două tradiții literare. Se poate vorbi deci de o dedublare a operei originale în două « versiuni » (« variante ») de același tip cu dubla creație. Cercetările întreprinse de autor împreună cu asist. Luminița Brăileanu pe un corpus poetic româno-francez (Bolintineanu care-și traduce *Macedonele*, *Florile Bosforului* și *Legende istorice* (în limba franceză), italo-român Gh. Asachi, traducător în română a poeziilor sale neoclasice, anacreontice și arcadice) și româno-italian (I. Heliade-Rădulescu, traducător în italiană a unor sonete scrise în limba română) arată că autotraducerea literară trebuie considerată un caz de apartenență a unei opere la două tradiții literare: un caz de dublă intertextualitate. Se poate defini deci autotraducerea ca o « dedublare » a operei originale în două « versiuni » (« variante ») cu aceeași (cel puțin în intenția autorului) valoare literară, de tipul dublei creații? Faptele demonstrează totuși că originalul este, de obicei, superior versiunii secundare autotraduse: competența lingvistică nu poate include competența artistică literară. Autotraducerea asigură însă condiția pe care Ezra Pound o pune la traduceri în general: « cea mai bună traducere este aceea pe care autorul însuși ar fi scris-o dacă ar fi utilizat limba traducătorului ». Problemele rămân însă mai departe deschise studierii aprofundate și dezvoltate a faptelor, atât în domeniul romanic cât și în alte zone cultural-lingvistice.

3. Colocviul de la Trieste a fost, în multe direcții, deschizător de perspective și stimulent de idei și de lucrări, cel puțin în ceea ce privește romanistica, în general, și italianistica în special. Trebuie să recunoaștem organizatorilor săi, Prof. G. Folena și Prof. G. Petronio meritul de a fi realizat o conexiune interdisciplinară, într-o structură în care istoria cultural-lingvistică a redobândit ponderea cuvenită în actul de traducere. Poate prin această caracteristică se deosebește actualul *Convegno* de la Trieste de alte reuniuni consacrate traducerii și se va dobândi volumul ce va apare de alte culegeri de studii valoroase (de ex. *On translation* (1959), care rămîne, pînă astăzi, una dintre cele mai însemnate culegeri de studii pluridisciplinare privitoare la aceste probleme). Este drept, colocviul de la Trieste nu a elaborat directive de metodă: el a știut, în schimb, să ilustreze și să confirme validitatea teoriilor existente într-o cuprinzătoare arie de probă a rezultatelor.

Un astfel de *Convegno* este, însă, plin de învățăminte și în alt sens: în invitația la reflecție și la studiu pe care o reuniune dedicată traducerii într-o / dintr-o limbă romanică o poate adresa altor zone ale lumii neo-latine. Pentru că româna este una dintre aceste culturi romanice în care, încă din primele momente ale constituirii ei, a avut mult de profitat de pe urma transferului de valori culturale și literare ale

romanității. Problemele traducerii în / din română se pun, acut, încă de la sfârșitul secolului XVIII — începutul secolului XIX în relația latină-italiană-română, odată cu Școala Ardeleană, iar I. Heliade Rădulescu se ocupă de chestiuni de teorie a traducerii încă în 1837, în introducerea la traducerea lui C. Aristia din *Iliada* lui Homer. Știm cu toții că la 1826, după cum afirmă Gh. Lazăr, « la Principatul Valahiei și al Moldaviei se află mulți patrioți cari bucură să scrie, să tîlmăcească, și să tipărească cărți pentru luminarea neamului românesc », dar, pînă astăzi, studiul traducerilor nu și-a dobîndit însemnătatea care i se cuvine. Ultimii zece ani și, în special, anii regimului socialist au adus culturii din România opere ale literaturii universale în traduceri de primă valoare: numele lui Lucian Blaga, T. Arghezi, T. Vianu sînt legate în literatura noastră de astăzi și de transferul în versiune românească a unor mari valori literare ale lumii. Alexandru Philippide, Ștefan Aug. Doinaș, nu sînt numai mari traducători de poezie dar și teoreticieni ai traducerii ca artă literară. Tașcu Gheorghiu, Dragoș Vrâncianu, Romulus Vulpesco, Eta Boeriu sînt numai cîțiva dintre cei care, în fuga unui condei, ar trebui consemnați în această vastă operă de îmbogățire a literaturii românești.

Să adăugăm, la acestea, preocupările teoretice în acest domeniu, contribuțiile unor români la problemele generale de teorie a traducerii, crearea în Facultatea de Limbi române, clasice și orientale a unor cursuri speciale și a unui centru de studii dedicate traducerii literare (și mai ales poetice).

În această perspectivă, să ne mai întrebăm oare dacă a sosit timpul să examinăm într-o perspectivă largă, interdisciplinară, problemele traducerii în România? Faptele dovedesc că timpul este de mult matur și ne așteaptă să-l culegem roadele.

Iată de ce, cu experiența unui *Convegno* ca acela ținut la Trieste, nu putem face altceva decît să propunem și să ne augurăm tuturor, ca oameni de literă și de știință, o întîlnire de lucru sub bolțile vaste a unei probleme infinite care cuprinde în sine limba, literatura, arta, cultura, tradiția și viitorul unui popor, definindu-l, prin comparație, în lume: traducerea.

PREMIUL STREGA

DRAGOȘ VRÂNCEANU

Întâlnire cu

RAFFAELLO BRIGNETTI

Senin și organizat, optimist și sobru, înfruntându-și soarta cu o resemnare care seamănă identic cu energia (un accident de automobil, acum câțiva ani, i-a paralizat picioarele), Raffaello Brignetti a făcut din casa lui de pe colinele de la nord ale Romei un refugiu afectiv pe care îl întreține cu grijă, ca fecioarele bune din evanghelie, soția sa și numeroși prieteni literari care îl vizitează. Năpasta, oprindu-i cheltuiala liberă a efortului fizic, l-a adunat și mai mult moralmente în el însuși, până la un grad de concentrare și căldură care îi străbate palpabil prin priviri, prin vorbe, prin surîs...

Fără îndoială, scriitorul, prin natura lui, a fost totdeauna pornit către această densă interioritate. El a putut parcurge neatinse, am zice, un climat literar care, în ultimii douăzeci de ani, s-a deteriorat foarte mult, dezorientând condeiele, prin intervenția unor probleme urgente, cu totul urgente, dar numai de simplă discuție.

Copleșiți de solicitările spectaculoase sau incitante ale zilei, scriitorii n-au mai putut adera la ei înșiși, și când au încercat-o, s-au crispat, au devenit acri sau de o forțată complicație.

Raffaello Brignetti a riscat să pară candid și prin aceasta, dintr-o dată, popularitatea de care se bucură astăzi, i-a țîșnit nestăvilită. Este prima chestiune despre care am conversat la întâlnirea noastră. Am avut impresia că pot să-l întreb dacă socotește că preferințele publicului pentru el, duc la un început de schimbare a gustului, sau gustul modificându-se, stîrnește « de la sine », între altele, o literatură ca a lui. El a zîmbit. Publicul e un fel de ființă mastodontică, geologică, care se întoarce, într-o parte sau alta, cu greu, dar el este totodată instabil și jucăuș, ca un copil. Datoria scriitorului este, ca a lui David, să țintească cu propriile sale mijloace pe Goliath. El nu trebuie să lupte cu publicul, la dimensiunile acestui

public, care poate fi sufocant prin înclinările sale univoce. În ecuația literară, scriitorul e un termen, iar publicul un altul — și amândoi termenii, ca în separația sexelor, se caută. E destul atât ca să poată ajunge să conviețuiască onorabil unul cu altul.

Am făcut o comparație între succesul unui roman ca « Love Story » și voga sa, a lui Brignetti. Chestiunea a devenit mai cuprinzătoare. Poate că există o supra-saturație de acel protagonist literar, permanent în criză totală, de acel intelectual problematic, de acel individ-personaj stăpinit de chinuri, care, cum spunea un intervievator recent al lui Brignetti, « își împlătește cu atita plăcere mâinile cu etichete? »

Brignetti răspunsese poate prea tranșant: « Acest individ este o elucubrație ». În realitate intelectualii nu sînt deloc în criză. Mai curînd îi găsești bine cuibăriți, activi și integrați. Ce criză? Acest individ este o monstră propusă « omului de pe stradă », în vreme ce toată lumea mestecă și remestecă nu numai probleme interioare, ci chiar planeta. »

Romancierul italian prezintă, neîndoios, un altfel de personaj în romanele sale de mediu marin, cum sînt în majoritatea lor. Nu sîntem deloc nici în fața tradiționalului « lup de mare », pe care el însuși îl califică drept « personaj literar fanfaron, pitoresc, turistic, și deci fals », inventat mai mult de « tereștrii » decît de oamenii de mare adevărați. Pentru « tereștrii », marea este sinonimă cu « aventura ». Scriitorul marin trebuie să o privească cu seninătate, fără exaltare, liric, cum privește orice om mediul său specific de viață, oricît de sumar ar fi acest mediu.

Vorbim despre amintiri românești, de cînd, în vremea războiului, Brignetti a trecut și s-a oprit prin țara noastră. El păstrează senzația unei lumi care, deși văzută în treacăt, l-a impresionat prin suflul ei vital, deloc copleșitor asupra conduitei, ci totdeauna distilat și sprinten, ca flacăra de pe o comoară veche. « În acele momente — spunea el — cînd tot orizontul era opresiv, vioiciunea românească era mai mult decît o trăsătură generică, constituia un vădit spor de reacție la îngîndurare, o ieșire la suprafață. Pentru mine a fost o etapă tonificatoare. Acel timp mi-a inspirat o năvală la care țin foarte mult, dealtminteri remarcată de public și de critică. A apărut în „ Antologia prozei italiene contemporane „, a lui Spagnoletti »

Deja se vorbea de noul lui roman « Plaja de aur » ca avînd șanse să ia premiul Strega (după ce cu un an mai înainte « Pescărușul albastru » fusese distins cu premiul Viareggio). « Nu însemnează mare lucru, mi-a spus. Dar aceste ecouri publice, suplinesc cît de cît — sau sublimează, dacă vrei — claustrarea mea. « Plaja de aur », cum spuneam într-o conversație care a apărut în « Fiera letteraria », nu conține nici o întîmplare. Este călătoria în barcă pe o insulă a unui bărbat și a unei fete. Bărbatul știe cum a fost respirația acelei insule. Fetea e la vîrsta posibilă aflării . . . Este o căutare a măsurii umane. Poate nu a « dulceleței de a trăi », cît a dulceleței omenești, care este ca transparența aerului. Vroiam să intitulez acest roman « Marea nectarului ». Bineînțeles, personajele, figurile cărții sînt mai multe, lumea, cîinii, o rață de mare, iezii . . . O insulă este și pentru joacă. De ce să ne jucăm totdeauna, cît sîntem mici, numai cu « lucruri produse » sau cît sîntem mari, cu automobilul sau cu barca cu motor? Insulele, marea și cerul au fost totdeauna un joc. Să le supunem numai utilizării? »

În 1971 « Plaja de aur » a luat, în adevăr, premiul « Strega ». Ea este o proiecție deloc lirică, nicidecum investigativă, dînd însă locul lor « florilor » existenței. Este existențialistă à rebours: revelă adică rădăcinile luminoase, nu pe cele întunecate, ale firii omului.

PLAJA DE AUR

Întîia zi a fost vibrantă și plină de armonie. Goeleta mergea cu pinzele pe dreapta. Alerga, o înclina vîntul, carena i se ridica, mai făcuse o bucată bună. Se întorcea, sub bătaia vîntului, joasă pe dreapta, se îndrepta, străbătea iarăși o porțiune. Puțin lipsea ca spuma să nu-i ajungă la înălțimea punții. Apoi puntea se înălța sus de tot, spuma era spartă, risipită pe dîră și îndată ștearsă, reinchisă în mare. Drumul curgea egal și variat fără întrerupere.

— Acum, pămîntului putem să-i zicem continent.

— Dar continentul nu e un loc anumit.

— Vino, ține de cîrmă. — Îi conduse mîna. — Stai drept, aici la roată.

Fetița rîdea. El o împinse ușor. — Curaj, lîngă geam. — Trebuie să-ți spun ceva. — Poftim. — Vreau să mă duc acolo jos, la capăt. — La proră ? — E o vreme de cînd aș vrea să mă duc acolo jos, dar nu ți-am spus-o.

— Să mergem. — Omul slăbi aripa de la pupă pînă cînd, cu cîrma slobodă, nava rămase mai departe în direcția căpătătă. În vîrf, deasupra trapezului, pînza începu să vibreze cu bătăi și încrețituri scurte. Parcă făcea scame. Celelalte pinze erau umflate ca de obicei. Vîntul ținea strîns goeleta pe linia prorei. Cu capul în sus, fetița observa această manevră împletită. — Ce ușor e.

Marea, cu un gest netezi puntea și nava. Atunci corabia se transformă într-o pisică. Dar și într-un acoperiș. Era uscată și lucitoare. Merșeră de la pupă la proră pe o podea oblică în soare.

Privind-o acum către pupă și de-a îndoașelea, goeleta avea vecele umflate la stînga și primea lungi lovituri în șolduri. Dar nimic nu se rostogolea sau nu-și schimba locul pe punte: fiecare obiect era fix și legat de punctul lui just, astfel că, nava aplecîndu-se pe o parte, aluneca parcă în cădere, apoi urca la loc, mereu fără ca nimic să se miște din loc. — Pe corabie — spuse el — nu e ca pe pămînt: aici orice obiect poate sta nemișcat și timp de o mie de ani. Trebuie numai aranjat așa ca să nu scape nici încoace nici încolo. Corabia e o ordine care se mișcă. Cu cît e mai mobilă, cu atît trebuie să fie mai ordonată. Marinarii sînt persoane ordonate.

— Tu ai simpatie pentru ei?

— Trebuie negreșit să știe ce fac, cum fac și pentru ce. De exemplu un marin dezordonat ar fi nelalocul lui.

— Cum adică nelalocul lui?

— Cum e ceva care îți cade greu la stomac.

— Mi-e foame.

— Bine, bine ! Deci nu simți nici un rău de mare. Să ne întoarcem la pupă și să mîncăm.

— Mai stăm puțin, abia am ajuns. — Ținea din nou capul drept, în acel joc de pinze. La proră însemna în adevăr să te afli totodată și jos și sus, fiindcă de la pupă, ridicată macarua care susținea cele două limbi de fier, cabina și roata cîrmaciului, aveai impresia că ai coborît, dar vîrful prorei era împins înainte și arcuit

* Fragment.

pină la a părea un loc deasupra altora, situat în văzduh. Cu înclinările ei, goeleta se înălța ca într-un zbor pe apă. — Pinza de acolo de sus continuă să se zbuciume, ce zici? — spuse fetița.

— Treaba e marinărească, dar nu chiar cu totul. Pe punte sîntem totuși numai noi doi. Dacă vrem ca nava să meargă drept și fără cîrmă, așa trebuie să fie. Pinza aceea stă astfel, ca și cum cineva ar fi mînuit-o din mare.

— Dar tu de ce nu legi cîrma?

— S-ar împotrivi corabia.

— Ce-ar face?

— Ar rupe cîrma. Oricum, n-am mai merge drept. Dacă e slobodă, odată cum-pănită cu apa și cu vîntul, merge pe drumul ei. Dacă e legată, gata, nimic: corabia nu mai merge, are toane.

Ea făcu un salt pe proră.

— Vezi să nu cazi în mare. — O însoți pină la capăt. — Reazămă-te. Nu, nu de pînă. Se mișcă. Apucă de parapet. — O privi în vreme ce căuta să apuce cu mîna parapetul punții. Nu izbutea și își trecu cotul peste bară, stînd așa, ca și cum ar fi îmbrățișat-o. — Trebuie să te obișnuiești să te apuci de ceva. Atunci vei putea umbla pe punte cum vrei și singură.

— Cum ai pune din nou mîna pe mine?

— În apă? Ar trebui să fac un ocol.

— Să presupunem că în apă vei cădea tu.

— Ar trebui să alergi la pupă. Acum că vîntul bate de la stînga, ar trebui să învîrți roata întreagă către stînga. Poate să nu te asculte, dar tu te-al agăța de ea să o învîrți puțin, pînă cînd roata te va simți. Toate pînzele s-ar zbuciuma, goeleta ar porni spre vînt și s-ar opri. Eu aș veni pe punte. Trebuie să știi un fapt.

— Ce anume?

— O corabie cu pînze nu merge înapoi.

— Oh...

— Nici nu se lasă frînată. Vîntul e cel care trebuie s-o oprească, așa cum o și pornește. Dar proră nu merge niciodată înapoi.

Fetița se uită la catarge, se măsura cu corabia. Era o goeletă albă, de treizeci de metri, cu coverta — acoperișul pe care trecuseră — așa de largă încît puteai să te joci pe ea cu mingea, curată, solidă. — Dacă se lasă condusă de mine, nu prea e capricioasă.

— Ei, dar dacă se încăpățînează, dacă e luată de-a îndoaselea... Vrea să fie bine tratată. Uneori nu se mai știe cînd trebuie luată din față și cînd de-a îndoaselea. Dacă ghicești, și o fetiță ca tine, de un metru și jumătate înălțime, poate să o ducă unde vrea.

— Am văzut eu că e ușor. Tu ce înălțime ai?

— Aproximativ odată și jumătate mai mult ca tine.

— Dar tu mai ești tînăr?

— Destul totuși.

— Tu ești un bărbat, totuși.

— Da.

— Cum se poate ca un bărbat să fie tînăr?

— Poate fi tînăr cum poate fi bătrîn. — Fetița nu înțelegea. El adăogă: — Dar și contrariul. — Înțelegese și mai puțin și plecă capul. În vînt chipul îi fu acoperit de o cascadă de păr blond, sărat, ușor și scurt. Părăsi parapetul pentru a privi mai bine corabia, de la proră la pupă, de pe covertă în virful pînzelor. Avea ochii întunecoși și atenți. Vîntul îi spulberă părul înapoi.

În românește de DRAGOȘ VRÂNCEANU

PREMIUL ETNA TAORMINA

1972

DRAGOȘ VRÂNCEANU

Convorbire
cu

M U R I L O M E N D E Z

L-am întâlnit pe Murilo Mendez în piața Tor Margana din centrul Romei — un scuar vechi interzis mașinilor —, cu prilejul vernisajului în aer liber al expoziției unei sculptorițe americane, care prezenta un fier de plug uriaș, ca de ciclopi, plin de rugină (rugina părea a fi secretul artistic al operelor) și două tuburi metalice asemănătoare unor enorme coșuri de hirtii. Fiul sculptoriței, un băiat înalt, plimba printre vizitatori niște lungi plete cu o funduliță neagră la ceafă. Într-un colț al pieții intrase în funcțiune micul restaurant Tor Margana, unde se decerne anual premiul cu același nume, constând dintr-un bronz al sculptorului Ruta, originar din părinți italieni rezidenți odată în România. Luasem parte cu câțiva ani mai înainte la o astfel de ceremonie oferită actriței Monica Vitti, spre bucuria publicitară a patronului care lansase un întreg ritual intermitent.

De data aceasta Tor Margana scosese în fața ușii un butoiăș cu vin alb, alături de care erau tăvi cu șuncă crudă și pâine. Fiecare din participanții la expoziție, trecând pe la cana, își umplea paharul, plimbându-se apoi cu el în mână printre expozatele sculptoriței americane. Am făcut câțiva pași în lung și în lat cu Murilo Mendez, în această postură ambulatorie.

Murilo Mendez e un om înalt și molcom, vorbind bine italienește, căci e venit la Roma din Brazilia de aproape doisprezece ani și predă literatura braziliană la

Universitate. Citisem de mult o poezie a sa intitulată « Fereastră în haos » în « L'Europa letteraria » (cîteva secvențe erau traduse de Ungaretti) și mă frapase un accent nou, pe care adesea îl au sudamericanii în literatură. M-am grăbit a doua zi să-i accept invitația acasă, undeva pe lîngă podul care trece Tibrul către castelul Sfîntului Înger, într-o stradă unde coborai pe trepte din Corso-ul care leagă centrul Romei cu Vaticanul. Am discutat diverse lucruri — dar toate literare. Pe mese și pe rafturi erau tot felul de voluminoase studii de artă plastică — o slăbiciune a lui Murilo Mendez. Doamna Mendez, ea însăși poetesa Maria de Saudade Cortesao, punea din cînd în cînd cîte un accent de memorie pe evocările lui Mendez, referitoare la multe momente din viață. În copilărie nu mai putea să-l însoțească — acesta fiind un domeniu exclusiv, singuratic, deși plin de tot felul de fapte însoțitoare — vegetele, animale și omenеști — al oricărui om. Murilo Mendez a ținut să-mi arate un caiet miraculos: cel în care scrisese, la o vîrstă fragedă, cu prilejul apariției cometelor Haley, primele sale versuri, în fața cărora părinții rămăseseră nedumeriți. Se așteptau firește la simptomele unor alte pasiuni, mai legate de viața reală. Totuși acel caiet străbătuse o întregă existență și poetul îl păstra cu sfințenie, ca pe un amulet, deși presimțirile și indicațiile lui se epuizaseră, se confirmaseră. Îi trebuia într-una, ca spre a lua de la capăt, de fiecare dată, senzația inedită a propriului său început, în spiritul acelei poezii a sa « Noul Orfeu, » unde ne spune: « *Mă duc unde mă cheamă Poezia. . . / Se spulberă lumea alegorică / Rămîne numai această substanță de luptă / din care se întrevește eternitatea* ». Căci Murilo Mendez e un poet vizionar și luptător. « *Omul e o ființă viitoare. / Într-o zi vom fi vizibili* », spune el în altă parte. Poezia îi apare ca o necesitate a lumii. Într-un vers precizează aproape prozaic: « *O, lume publică / Te păstrez prin această poezie privată* ». El coboară apoi și la o ilustrare foarte concretă: « *Oameni obscuri / legați de elemente / construiesc statuia visului / și prin mijlocirea Odeii refac / Tot ceea ce tancurile au distrus*. Volumul său « *Metamorfozele* » apărut în italienește cuprinde în o sută cincisprezece bucăți, toată munca lui Murilo Mendez de la 1938 — 1941. La jumătatea lui izbucnește al doilea război mondial, cum spune Ruggero Iacobi, care l-a tradus, definindu-l ca pe o întretăiere a unei sensibilități creștine, deschise, cu experiența suprarerealismului și dovedind « o virginitate de profet care n-a venit dintr-o altă lume, dar care își dă seama că se îndreaptă spre o altă lume ».

Născut la 13 mai 1901, Mendez aparține ultimei generații de poeți al așa zisului modernism brazilian, lansat de faimoasa Săptămînă a artelor moderne în 1922 la São Paulo. Din anul 1959, poetul cutreeră Europa în misiuni culturale, legînd solide prietenii cu Ghelderode, Camus, Char, Michaux, Jouve, Miró, Ungaretti. El devine un mare luptător pentru fraternitatea raselor.

FEREASTRĂ ÎN HAOS

I

*Totul se întâmplă
 în Egipturi de coridoare aeriene
 în galerii fără lumină
 așteptînd ca Cineva
 să pună în vibrație violoncelul —
 sau inima?
 Albastru de război.*

II

*Se telefonează despre pachete,
 se telefonează lamentări,
 inutile întâlniri,
 remușcări și plictiseală.*

*Ah, cine va telefona confortul,
 roua curată
 și trăsura de cristal?*

IV

*Cade cerul din porumbei.
 Ecouri ale unui taraf
 și-au luat zborul dintr-o casă de copii găsiți*

*Nu vei fi un strămoș,
 pentru că nu ai avut nici un fiu:
 vei rămîne totdeauna viitor pentru poezi.*

*Strimtorată, în depărtare,
 behăe inocentă marea.*

VII

*Din umbra piramidelor cade
 această dorință de obscuritate.
 Enigmă, barbară inocență,
 pasări în galop peste elemente.*

*Din cerul întunecat
 năvălesc nouri ecvestri.
 Unde sînt brațele comunicante
 și parașutiștii dreptății?*

*Forme culrasate ajută
la sabotarea harfelor.*

VIII

*Toți așteaptă, ce anume?
Vintul delicatelor nocturne
distruge augusta recoltă.
Ape aspre pline de ferocitate
fac să rodească climitrele.
Mamele expulzează din pîtec
fantasme ale unui alt război.*

*Nici un semnal de alianță
la masa nîmicită.*

*Valuri roșii
ridicați-vă de pe om.*

X

*Iuțeala se opune
esențialei goliciuni.
Pentru a merita să fie rupte sigiliile
trebuie să se săvîrșească coroana de spini,
dacă nu, vei fi lăsat singur pe lume
cu cadavrele cărților tale.*

În românește de DRAGOȘ VRÂNCEANU

O confruntare inițiată de revista noastră, un colocviu critic care continuă:

O confruntare inițiată de revista noastră, un colocviu critic care continuă:

O confruntare inițiată de revista noastră, un colocviu critic care continuă:

LITERATURA ȘI EVENIMENTUL

Eveniment-pretext sau eveniment-implicat?

Dacă prin eveniment înțelegem întâmplare importantă, istorică, întâmplare care focalizează realul, îl semnifică, în sfârșit întâmplare-care-interesează-pe-toată-lumea, atunci literatura evenimentului, literatura non-fictivă, literatura-realitate, literatura-document, se constituie astăzi cel puțin în interesul publicului, cu pretenții egale dacă nu chiar prioritare față de literatura de ficțiune, beletristică. Este acest fenomen, dovedit statistic, prin tiraje și număr de titluri editate, datorat unei conjuncturi în sensul că cititorul din secolul XX care a trecut prin războaie și revoluții sociale și tehnico-științifice, se lasă mai greu impresionat de întâmplări inventate? Trecem, în acest secol al fizicii și al zborurilor cosmice, printr-o criză de imaginație? Ori, mutarea interesului public e mai adâncă, vădind o evoluție istorică de gust estetic?

În orice caz, implicarea evenimentului în literatură, fără intervenția ficțiunii se înscrie, după opinia mea, în acea serie de revizurii înnoitoare pe care lumea modernă le-a făcut unor concepte clasice vechi; ptolemeice, euclidiene sau aristotelice. Șeștie de două mil de ani că, potrivit lui Aristot, între istorie și poezie (în termenii noștri, între eveniment și literatură) există o deosebire de natură, fiindcă prima înfățișază fapte « întâmplătoare », deci particularul, pe când cealaltă — « fapte ce s-ar putea întâmpla », adică universalul. Opera lui Herodot, de pildă, chiar transpusă în versuri, tot istorie, adică înșirare de evenimente particulare rămâne. Dar iată că, în secolul nostru, evenimentul istoric, părăsind tradiționala cronică, își însușește tehnici noi « străine », capătă semnificații mai ample, pentru a se ridica, într-o zonă ce-i fusese contestată: universalul, adică poezia. Și astfel « părintele istoriei » Herodot, devine un precursor înedit: « părintele literaturii nonfictive, al literaturii-document ». Mai mult: această literatură nouă, în forme încă necristalizate, dar viguroasă, își permite să concureze beletristica, chiar pe terenul și cu armele acesteia din urmă. Nu numai în reportaj, sau reportaj-literar, dar în genuri consacrate tradițional ca: poem și eseu (« Țara de platră »), roman (« Cu sînge rece »), dramă (« Dragă mincinosule », « Cazul Oppenheimer », « Marat-Sade » etc.) film (« Z », « Bătălie pentru Alger ») etc.

Desigur că evenimentul n-a fost străin literaturii nici în trecut. Dar istoria, realul, nu erau considerate ca însăși materia primă a lucrării literare, ci doar ca un pretext, ca o sursă de inspirație. Scriitorul « pleca » de la eveniment pentru ca, în continuare, să-l prelucraze potrivit fanteziei sale creatoare. Exemplul clasic îl dă tot Aristot, referindu-se la modul în care Homer a interpretat artistic războiul troian. În literatura realistă modernă apar « citate » exacte din realitate, intercalate în cadrul unei fabulații romanești, — vezi scena bătăliei de la Waterloo din « Mînăstirea din Parma ». Evenimentul senzațional — sub forma unei știri gazetărești — poate să incite scrierea unei capodopere. O astfel de știre privind sinuciderea unei femei, care s-a aruncat înaintea trenului, ar fi declanșat procesul de creație al romanului « Anna Karenina ».

Evenimentul este însă în toate aceste situații, un pretext, un punct de pornire ori o simplă incitație. Abia în secolul nostru, sub influența unor factori pe care-i voi numi mai încolo, scriitorul a pășit mai departe, în contactul său cu realul,

către implicarea sau chiar provocarea evenimentului. Iar împrejurarea în care Truman Capote și-a scris romanul « Cu sînge rece » e tipică în acest sens. La citirea știrii despre crima de la Kansas City, prima sa reacție este să ia avionul și să ajungă imediat la fața locului. Și timp de șase ani, implicat existențial în tragica întâmplare, ca om, ca participant, ca martor, ca detectiv, ca duhovnic al celor condamnați la scaunul electric, el se « documentează ». Fiecare replică, fiecare peisaj descris reproduce realități aieve. Fără îndoială că Truman Capote putea să-și fi scris romanul după procedee consacrate, fără să-și asume o atare corvoadă. Și desigur că încercarea, ca și altădată, l-ar fi reușit. Dar el, din considerente justificabile teoretic, n-a dorit să facă literatură de invenție, ci așa cum spune el însuși — să scrie un roman realitate, non-fictiv.

Prin urmare implicarea evenimentului în literatură — de astă dată — are un caracter programatic, reprezintă o atitudine nouă a scriitorului în fața realității. Iar această nouă atitudine este, la rîndu-i, un reflex al prefacerilor petrecute în lumea post-belică. Explozia informațională și audio-vizualizarea percepțiilor noastre, provocate de răspîndirea mijloacelor mass-media, au însemnat tot atîtea modalități de prelucrare a realului, prin procedee industriale. Evenimentul real ni se servește la domiciliu sub formă de știre. Și astfel, această planetă care a devenit un sat, în care se știe tot ce se întîmplă, evenimentul — unic și particular — se universalizează, căci îi interesează pe toți. El se universalizează deasemeni prin interpretarea care i se dă, ori prin consecințele pe care le poate avea, faste sau nefaste, pentru destinul omenirii. Căci acest eveniment nu este comunicat pur și simplu, ci disecat, analizat, sintetizat, — prin intermediul sociologiei, psihologiei, economiei politice, demografiei, medicinei, etc. Dată fiind împărțirea politică a globului, în state și orînduiri sociale diferite, evenimentul, cum e și fișec, nu apare ca un dat neutru, obiectiv, ci capătă funcții de argument logic și chiar filozofic pentru a capta mințile oamenilor în favoarea unei idei sau a alteia. Un eveniment, ca războiul din Vietnam, care a și provocat numeroase opere-document, nu mai reprezintă în contextul planetar, un fapt particular, ci e expresia unei mentalități războinice, violente, care pune în pericol destinul civilizației. Desigur că la încetățenirea unei astfel de viziuni asupra evenimentului istoric, o hotărîtă influență a avut-o concepția marxistă asupra istoriei, care a căutat să descifreze dincolo de ciocnirea în aparență haotică a actelor umane, esența, legea, generalul.

Evenimentul s-a contopit, în lumea modernă, cu știința, cu atitudinea conștientă, lucidă. Cei de azi, nu mai pornesc într-o acțiune, precum cei vechi, împinși de motive mitice, să procure lîna de aur, de exemplu — nici să caute pămînturi necunoscute, ci cu luciditatea savantului care își propune să stîrnească evenimentul, să provoace realul, din pasiunea cunoașterii. Sau din pasiune pentru performanțe. Așa se face că doctorul Alain Bombard naufragiază de bună voie în Atlantic, că un bătrîn navigator pleacă de unul singur să înconjoare cu o barcă globul, că scriitorii ca Hemingway sau Malraux colindă continentele, prin jungla africană sau indochineză, ori se duc să ia parte la războiul din Spania și mai tîrziu în războiul anti-hitlerist. Ca și colegii lor de generație Kolțov, Simonov sau Polevoi. Cartea ultimului — « Povestea unui om adevărat », transpusă după relatările unui personaj perfect identificabil, se încadrează de asemenea în contextul modern al literaturii non-fictive.

Dar, cum spuneam, acest gen de literatură a evoluat în ultimii ani către o și mai riguroasă implicare a realului, cu fidelitatea nemijlocită a unui document. « Romanțarea », adausul ficțiunii sînt suspectate. Ele diminuează încărcătura de șoc a evenimentului real. Noile practici atestă desigur și o evoluție a gustului în urma

neorealismului, *cine-verité*-ului, a transmisiilor de televiziune în direct, care au deschis apetitul publicului către realul-aevea, către evenimentul-primordial, care se naște chiar sub ochii noștri, imprevizibil. Dar asta nu înseamnă că, în acest fel se exclude activitatea creatoare, fantezia. Căci reprezentarea evenimentului, care își arogă valențe de universalitate, presupune selecție, esențializare. Și această reducere la esență se produce prin intermediul celor mai deosebite procedee. Truman Capote, de pildă, recurge la tehnica romanului, construind personaje cu caractere în cadrul unei acțiuni epice, pentru a da în acest fel evenimentului profunzime analitică. Peter Weiss intercalează texte istorice autentice, strict documentare, în cadrul unor situații fictive, scontînd, în acest fel, să sporească prin contrast, sau prin raportare absurdă, puterea de șoc a evenimentului real. Stenogramele, peliculele, înregistrările magnetofonice sînt selectate, reasezate potrivit unei neașteptate înlănțurii a decupajului. Sînt împerecheate, potrivit unei tehnici ce se revendică de la Piscator, reprezentări ale unor arte diverse: film, teatru, balet, etc.

Sîntem deci în prezența celei mai prodigioase fantezii. Dar funcțiile ei constau în selectarea și recombinarea unor fragmente de realitate autentică. Nimic nu este « citat » din materia evenimentului fără o trimitere precisă la un document sau la o situație reală. Intervalele dintre aceste citate, și pe care cititorul sau spectatorul le recunoaște ca atare, pot fi opera ficțiunii, reprezentînd un comentariu al autorului. Dar în ceea ce privește « citatele » din realitate, chiar de amănunt — cum ar fi îmbrăcămintea, peisajul sau chiar aspectul meteorologic al zilei —, acestea nu pot fi dezvoltate pe baza presupunerii, a ficțiunii, deci « romanțate ». Aici totul e desfășurare istorică, « așa cum a fost », eveniment.

Desigur că această strictă respectare a realului constituie o servitute pentru aptitudinea creatoare. Dar și o probă de virtuozitate. Fiindcă e mult mai lesne să fabulezi pe marginea citorva date, condus de o desăvîrșită libertate interioară, decît să te supui necesităților obiective. Dar limitarea e aparentă. Eliberarea fanteziei devine posibilă prin cunoaștere. Cu cît o anume realitate, un eveniment sînt cunoscute mai bine în toată amploarea lor, precum și în detalii concrete, cu atît fantezia celui care le recompune e mai avizată, mai suplă, mai liberă, în disocierile și în sintezele elaborate. Fantezia creatoare, cu alte cuvinte, se desfășoară potrivit relației dialectice, pe care marxismul o stabilește între necesitate și libertate. Înțelegerea acestei relații care dă evenimentului, ca expresie a necesităților, un fundament epistemologic; alcătuirea prin intermediul mijloacelor de comunicație modernă, a unui sat planetar în care transmisia de evenimente a devenit o habititudine; evoluția și rafinarea unor mijloace de înregistrare și de redare, cu maximum de fidelitate, a faptelor-aevea, a istoriei în mers, explică de ce, spre deosebire de epoca lui Aristot, evenimentul și poezia se pot interfera, de ce reprezentarea evenimentului, chiar în mod documentar, poate căpăta valențe universale, puterea de expresie a artei. Explică, de asemenea, de ce literatura evenimentului are un pronunțat caracter politic și, în fine, de ce ea a constituit, în secolul nostru, o armă în arsenalul scriitorilor angajați de partea progresului social, a revoluției.

Discuția inițiată de revista « Secolul 20 » e bine venită, și eu aș vedea-o reluată de alte reviste, fiindcă problemele de creștere a literaturii-document din țara noastră își pot căpăta soluția prin dezbateri de ordin teoretic. Experiența acumulată în acești ani, printr-o abundentă desfășurare a raportajului literar, forma sub care această literatură s-a manifestat la noi, își așteaptă încă exegeții avizați — exegeți ai drumului parcurs pînă acum. În practica acestui gen, de pildă, nu s-a înțeles bine rolul fanteziei, al raportului dintre consemnarea evenimentului și procedeele literare. Concepută încă drept o simplă capacitate fabulatorie, fantezia s-a exercitat

mai ales în elaborarea unui limbaj pretențios, creînd, în trecut, excesul de grandilocvență, de « literaturizare ». Apoi, ca reacție, fantezia a fost abandonată, pentru ca reportajul, confundat cu descrierea exactă, fotografică a faptului, sau cu ancheta de opinie, să cadă în platitudine cotidiană, fără semnificație generalizatoare. Publicarea unor statistici, a unor obișnuite sentințe judecătorești se considera a fi ultima expresie, de mare autenticitate, a literaturii-document. Cred că lucrul se datorește, între altele, și faptului că nu s-a lămurit, în contextul societății noastre, ce înseamnă « eveniment » sau mai precis « eveniment de tip socialist ». Care sînt acele valențe, caracteristici, care-l pot atribui dimensiunea universalității?

Implicit, făcînd aceste reproșuri, mă refer și la critica literară, care, spre deosebire de modul avizat în care a discutat alte genuri, a pus în circulație, în ceea ce privește reportajul, nu de puține ori, teorii eronate. Aș aminti, printre altele teoria ce pretinde că reportajul ca gen, și nu ca o modalitate sau alta de a-l scrie constituie o « etapă depășită ». Sau o alta potrivit căreia — în contradicție cu tendințele manifestate pe plan internațional — contactul dintre literatură și eveniment este considerat ca un fenomen nociv, producător de « hibrizi ». La bază stă, afirmată expres, o concepție fixistă asupra imutabilității genurilor, ori o epistemologie nematerialistă care susține că evenimentul istoric, obiectiv, nu poate fi, funciamente, cunoscut din exterior, deoarece el nu se supune activității de « invenție », singura investită cu atributele artel.

Or, postulatul de bază al scriitorilor de literatură non-fictivă afirmă exact contrariul: nu ficțiunea ci realitatea, în multitudinea ei de manifestări — ca univers cosmic, societate și istorie, gîndire etc. — are un rol primordial. Prin urmare: natura ingenios observată contează mai mult decît elaborările ficțiunii. Se pare că aceste adevăruri cîștigă din ce în ce mai mult credit și printre cititorii secolului nostru.

DANA DUMITRU

Literatura evenimentului și accepțiile ei

« Vlața, atît ! », proclama Hervé Bazin cu aceea simplitate patetică a scriitorului care se hotărăște să părăsească lumile imaginației în favoarea lumii reale, care se întoarce din călătoriile ficțiunii pe tărîmurile existenței imediate. Într-o perioadă în care « caracterul aprig al vieții » devine evident pentru oricine, scriitorul începe să socotească singur tentația ficțiunii ca pe o vinovăție, simte nevoia unei atitudini față de realitate — realitate compusă, la urma urmei, din șirul infinit al *evenimentelor*. Însăși ideea realismului a pornit de la constatarea necesității literaturii-document, a acelei literaturi care să răspundă imperativului « Vlață, atît ! » Impunerea unui atare principiu literar se încarcă cu un anume patetism, înțelegînd prin abandonul ficțiunii tocmai intensificarea participării scriitorului la existența colectivității umane. Realismul exaltă astfel în filința Individului creator elanurile umaniste, senti-

mentul apartenenței sociale, îl implică patetic în istorie. Desigur că, discutând în acești termeni, lărgim foarte mult sfera relației dintre literatură și eveniment, dar nu în detrimentul ei. Dimpotrivă, între Balzac, care vrea să facă prin roman concurență stării civile, și Truman Capote, care lansează formula romanului non-fictiv sau Norman Mailer, există o continuitate indiscutabilă: în timp ce primul concepe particular și ezoteric realitatea, ceilalți o concep obiectuală și materială — de o violentă concretețe, dar și primul și ultimii vor să însumeze actului literar, creației, evenimentul trăit, să dea o expresie narativă vieții. Preocupările documentare, tentativa inventarierii realului, a sumei întâmplărilor care se petrec și care constituie elementele fundamentale ale realității, s-au dezvoltat pe linie programatică încă din secolul 19. Ele existau mai dinainte dar au fost teoretizate abia de primii apărători ai realismului literar. Despre romanul realist ca roman documentar, deci implicat în evenimentul social, politic, psihologic se vorbea cu în sufletește la mijlocul secolului trecut. Revista *Le Réalisme* lansase o polemică furlbună împotriva *Doamnei Bovary*, intenționând să explice superioritatea realismului naturalului față de roman-tismul stilizării. Fondatorul Jurnalului *Le Figaro*, Jean Cartier de Villemessant afirma că oricine este purtătorul virtual al unui foileton emoționant, chiar și un coșar. Sigur că de la interesul pentru descripția vieții — așa cum este ea — pînă la dorința structurării acestei descripții în *atitudine* mai erau câteva etape de străbătut, dar, în esență, scriitorul începea să se simtă dator față de semenii săi nu cu opere frumoase, ci mai ales cu opere adevărate, de mare autenticitate, în care să se audă rumoarea vieții colective, și confesiunea, neviciată de libertățile imaginației, a unui individ identificabil social.

S-au vehiculat trei accepțiuni ale noțiunii de *literatură a evenimentului*. Una este cea pe care am încercat s-o expunem mai sus, în care evenimentul înseamnă orice manifestare a vieții, orice fapt uman demn de analizat și demn de a fi exprimat, orice dat al realității. Este accepțiunea echilibrată a termenului care asociază literatura evenimentului, literaturii realiste.

Thibaudet explică magistral esența creației de acest tip luîndu-l pe Balzac exemplu. El vorbește de literaturizarea conflictului real uman prin descoperirea unei dimensiuni morale în interiorul dimensiunii sociale a personajului. « După ce ani de zile a tot răsucit în minte subiectul lui César Birotteau fără a se fi hotărît să înceapă istoria unui negustoraș mediocru în care nu vedea deocamdată decît un subiect bun pentru Henry Monnier, Balzac a ajuns dintr-o dată la adevărul balzacian: a ajuns stăpîn pe César Birotteau în ziua în care i-a descoperit ideea dominantă, aceea de mucenic al cinstei comerciale, așa cum Goriot e un Hristos al paternității ». Comentariul exprimă concentrat mecanica trecerii de la realitatea reală la realitatea literară. Așa cum am spus, prima este suma evenimentelor suportate și determinate de istoria societății, dar cea de a doua nu i se suprapune, ea necesită ordonarea materialului de viață în funcție de una sau alta din semnificațiile lui, adică este realitatea reală structurată, organizată, în vederea unui mesaj social, moral, estetic. Romanul naturalist, « experimental », cum îl numea Zola, risipește tocmai ideea de structurare, agitînd formula copie, a descripției directe, științifice. Ficțiunea se rarefiiază. Scriitorul vrea să ajungă un spirit didactic, menit să demonstreze realitatea și nu să o imagineze.

Există însă o accepție mai restrînsă, care prin eveniment înțelege numai evenimentul politic, evenimentul ce implică o mișcare colectivă, accepție pentru care mai prileznică este vizluna reportericească. Literatura devine mijloc de constituire prin cuvînt a dimensiunilor multiple și obiective ale evenimentului. Datorită ei, a început să se discute din ce în ce mai răspicat despre obiectivitatea narațiunii, a început să se vehiculeze ideea unei tehnici speciale a *obiectivității*. Romancierul se

depersonalizează, exclude comentariul faptelor, reducându-și travaliul la decuparea și montarea actualității imediate, invitând cititorul să fie « *raisonneur* »ul, cărții. Se instituie astfel o metodă veristă, conform căreia literatura intră în regatul absolutei lipse de stil sau al simplității stilistice, lipsa trucajului narativ ducind spre o artă pur descriptivă, cinematografică.

Este adevărat însă că tot în sfera acestei accepții s-au încadrat și marile romane politice, nedisimulat subiective, care au ales din realitatea socială evenimentele încărcate de o semnificație ideologică marcantă, care au mizat pe aventura exemplară, pe anecdota pregnantă, romanele care au selectat momentul de criză, adică momentul conjugării tuturor circumstanțelor simbolice, fructuoase din perspectiva unei angajări politice. Evenimentul politic înseamnă, în asemenea narațiuni, conflictul conștiințelor virile și de aceea ele sînt, de obicei, analize ale unei conjuncturi epice-istorice, de mai mare generalitate decît romanele obiectivității reportericești.

Această accepție este legată organic de prima pentru că s-a născut din ea, s-a dezvoltat din ea, urmînd mișcările istorice și politice, acomodîndu-se noii gândiri sociale. Inițial, realismul căuta documentul uman semnificativ, cu timpul însă acest document a căpătat valori deosebite. Politicul a invadat viața individului cel mai refractar existenței publice, nu l-a mai dat dreptul de a fi pasiv. Trebuie din nou să-l citez pe Thibaudet care observa, nu fără o undă de ironie, cît de fidel coincid cotiturile din istoria romanului cu cotiturile politice: » Cei care au făcut revoluția realistă și aparțin generației de la 1848 — Champfleury, Flaubert, frații Goncourt — au avut ca succesori și în parte ca discipoli semigenerația care și-a petrecut tinerețea sub Imperiu și a împlinit douăzeci de ani în jurul lui 1860, pentru care revoluția realistă e o revoluție săvîrșită și care îi va urma lui Flaubert sub a treia Republică, după cum Flaubert, romancier al Imperiului, i-a urmat lui Balzac, romancier al Monarhiei din iulie ».

Mai mult decît atît, scriitorii înșiși mărturisesc cît de legată este creația lor de evenimentul politic — ca eveniment conflictual — « Căderea lui Bonaparte, scrie Zola, de care aveam nevoie ca artist, și pe care fatal o vedeam mereu la capătul dramei mele, fără a îndrăzni să sper că este atît de apropiată, a venit să-mi dea dezno-dămîntul teribil și necesar al operei mele ». Observația scriitorului asupra realității îl împinge spre selecția momentelor de intensitate ale vieții sociale; în acele momente el găsește materialul documentar deja organizat prin conflict. Circumstanțele unei drame sociale devin în perioade de criză mai evidente, palpabile, forțînd creatorul la o atitudine.

O altă accepție care prinde o amploare deosebită mai ales după infiltrarea teoriei psihanalitice în gîndirea estetică este cea care socotește literatura ca emanație, ca rod al unui eveniment-șoc din viața scriitorului. Intrăm cu această referință în domeniul criticii literare. « Încerc să situez efortul meu de înțelegere și de simpatie într-un moment primar al creației literare, spune Jean Pierre Richard în *Poésie et profondeur*. momentul în care opera se naște din tăcerea care a precedat-o și care a purtat-o, în care ea se formează pornind de la o *experiență umană* (s.n.); momentul în care scriitorul se descoperă, se atinge și se construiește pe sine în contact fizic cu propria sa creație; momentul în care, în sfîrșit, lumea capătă un sens prin actul care o descrie, prin limbajul care o mimează și îi rezumă material problemele » Critica literară franceză pune un accent hotărîtor pe analiza procesului de creație și mai puțin la creației înseși, pentru că, reconstituind acest proces, ajungi la evenimentul primar al operei.

Experiența inițială care a declanșat opera este de fapt *evenimentul* care o susține din Interior, o ordonează, îi dă continuitatea și forța. *Mitul* personal — despre care vorbește Charles Mauron, *tema*, ca dat al conștiinței interioare, despre care vorbește

Jean Paul Weber, senzația pură, sentimentul brut care incită creația, despre care vorbește Jean Pierre Richard, nu sînt în ultimă instanță decît evenimentele formatoare, modelatoare, din biografia scriitorului, care din perspectiva noli critici franceze devine personaj al operei critice. Creația este, astfel, stimulată de evenimentul biografic, psihic, uneori de nivel pur elementar, senzorial.

Critica marxistă socotește realitatea literară ca realitatea evenimentului tipic, semnificativ pentru conflictele sociale, reflectată într-o conștiință artistică. Critica psihanalitică psihologizează conflictele sociale și realitatea literară devine jocul conștiinței artistice mișcate de obsesia unui eveniment din copilărie, obsesie conservată în straturile subconștientului, proiecție a acestui fapt trăit asupra tuturor datelor realității cu care scriitorul vine în contact, pe care scriitorul o percepe subiectiv și emotiv.

Cele trei accepții, în toată diversitatea lor, au o trăsătură care le unește: înțelegerea operei de artă — ca produs *dependent* de societate, de istorie, de individul creator. Ea deci nu poate fi analizată în sine, într-o perfectă autonomie, ci numai în configurația acestor factori, adică raportată la evenimentul real, social, istoric, biografic. Literatura este în întregime o literatură a evenimentului. Dar fiecare atribuie faptului un alt înțeles și o altă pondere.

ION VLAD

Patosul evenimentului

Sub specia categoriilor și a clasificărilor din teoria literaturii, *evenimentul* trimite fără echivoc, la constituenții structurilor epice, și, parțial, dramatice. Independent de dimensiunile discursului epic și de elementele incluse în el (planuri, volume, suprafețe epice, relații stabilite la nivelul personajelor etc.), evenimentul polarizează, distinct sau într-un demers subteran, ceilalți factori implicați în operă. Nu e greșit să considerăm, în contextul referințelor de « retorică » și de morfologie a formelor epice, că principiul ordonator care prezidează procesul de creație presupune o exactă estimare a evenimentului epic; factor generator, el este în măsură să asocieze împrejurări, personaje, motive, etc. sau să îndepărteze elementele accidentale. Așadar, asistăm în demersul epic la un proces de ierarhizare a factorilor componenți, iar evenimentul — nucleu specific al structurilor epice — deține un loc însemnat. Însumînd termeni diverși precum motive, personaje, situa-

ții, o anume tramă epică, timp și spațiu epic, viziunea creatorului realizează, potrivit cu dimensiunile evenimentului, universul coerent al operei. Altfel spus, evenimentul epic se decide în funcție de concepția scriitorului, de opțiunile lui ideologice și estetice, de durata istorică și de coordonatele spațiale ale faptelor proiectate.

Sulte de evenimente sau circumscriere foarte exactă a unui fapt cu întinse repercusiuni în ordine istorică sau spirituală, operele epice și, pînă la un punct cele dramatice, își asumă obligații superioare sub semnul cunoașterii și transfigurării evenimentelor. Conștiința acută și dramatică a istoriei și aplecarea scriitorului asupra semnificației unor procese și fenomene realizează, cred, una dintre coordonatele literaturii autentice, iar relația dintre evenimente și istorie (document și sens al devenirii proceselor înscrise în istorie) ne instalează într-un perimetru privilegiat al literaturii epice și dramatice. Celebra și memorabila dichotomie dintre istorie și poezie, formulată de Aristotel, devine ulterior o relație organică a creației și interpretării faptelor și nu se par semnificative opiniile lui Georg Büchner din acest punct de vedere: « *Poetul dramatic — declară autorul Morții lui Danton — nu e decît un istoric, dar el se ridică mai presus de acesta din urmă, deoarece el recrează istoria și în loc să ne ofere o relatare seacă, ne situează în viața unei epoci* » năzuind să respecte istoria (« *așa cum s-a desfășurat în mod real* »). Scriitorul german profesa — și faptul păstrează întreaga lui semnificație — un concept apropiat de condiția estetică a realismului, afirmînd ideea unei literaturi care documentează dar totodată realizează atributele valabile ale artei: reprezentarea transfigurată a lumii prin caractere (destine convingătoare, alcătuite « *din carne și sînge* ») și fapte evocatoare, departe de transparența elementelor ne semnificative ale realului.

În cele din urmă, evenimentul reclamă ratificarea istoriei, a faptelor sale exemplare și e greu să ne imaginăm creația epică ori drama secolului trecut în absența unor puncte de reper constante și precise situate în timp. *Educația sentimentală* a lui Flaubert proiectează un destin (Frédéric Moreau) pe fondul răscolitorului an 1848, conferindu-i personajului o consistență și o justificare estetică cu totul remarcabile. Un roman precum *În război* al lui Duiliu Zamfirescu obține datorită fuziunii elementului documentar cu cel imaginar o dimensiune estetică fără precedent în proza românească și *Impresia de structură epică modernă* (deși ea se revendică de la o proză realistă de tradiție: *Război și pace*) este evidentă. Istoria (evenimentele războiului pentru independență) se convertește în literatură și în planul epice fără a-și pierde substanța și calitatea de document autentic (transcris uneori, nu fără efect artistic, în roman). Afirmarea, întru totul confirmată de proprietățile imanente ale epicii, că romanul este o « artă » a timpului pentru faptul că istorisește (povestește) și pentru că faptele recrutate de romancier se adecvează comandamentelor narative, e de luat în considerare în cazul estimării exacte a evenimentului ca termen conștient al literaturii epice (cf. Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, Gallimard, 1970. p.217). Privit sub aspectul relațiilor, romanul acreditează ideea temporalității, iar din unghiul invenției și al ficțiunii, genul păstrează aceleași legături profunde cu durata și cu mișcarea evenimentelor înscrise în timp.

Înimaginabilă în absența unei pregătiri de proporții, creația epică, îndeosebi, postulează condiția documentării și alegerii într-un teritoriu înfinit de evenimente. Cînd acestea se extrag din împrejurări excepționale (sociale, ideologice, morale etc.), literatura își adjucează, măcar potențial, valori uriașe, convertibile în lumi artistice. Cît de edificatoare continuă să fie confesiunile lui Liviu Rebreanu despre etapele care au precedat destinul romanului *Ion* (în contextul, abia mai tîrziu revendicat, al răscoalelor din 1907), însumînd lecturi, observații, reveniri și numeroase

metamorfozări de straturi încă neabsorbite de viziunea scriitorului. « *Realitatea pentru mine — mărturisește romancierul, comentind rețeaua de elemente destinate unei construcții artistice care urmează evenimentelor — a fost numai un pretext pentru a-mi putea crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întâmplările ei . . .* » (Mărturisiri literare, Ed. Minerva, 1971, p. 296). Se înțelege că e vorba de stratul inferior al realității imediate și de intenția prozatorului de a respinge prejudecata simpliei transpuneri sau « reproducerii » a unui univers elementar, ușor de localizat și de recunoscut. Contactul scriitorului cu evenimentele are alte dimensiuni, cum bine se știe, și evocarea unor împrejurări consemnabile istoric nu înseamnă că opera literară desclinde doar din evenimentul proiectat în operă. E cazul romanului *Pădurea spinzuraților*, operă concepută în virtutea unor sugestii strict exterioare experienței directe dar care: « *s-a umanizat numai când a intervenit contactul cu viața reală și cu pământul* » (Idem, p. 301). Constatarea e perfect valabilă pentru romane ca *Răscoala* și *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, pentru romane precum *Speranța* al lui André Malraux, *Condiția umană*, creația aceluiași prozator etc. Evenimentul, element potențator al operei și obiect încărcat de virtuale semnificații (scriitorul are darul de a decanta și revela, mai apoi, sensurile umane și filozofice ale faptelor), produce nu numai o categorică și pregnantă angajare în actualitate, ci și o superioară viziune asupra timpului, asupra legilor și mecanismelor interioare ale vieții. G. Călinescu vorbea în reflecțiile sale prilejuite de roman despre calitatea genului romanesc de a « *stîrni contemplația în jurul faptului* » (*Ulyse*, E.P.L., 1967, p. 429). Altfel spus, creația presupune meditație și abordare, dintr-un unghi net superior, a lumii fenomenale; interpretarea și considerarea evenimentelor în raporturi și deveniri noi consacră viziunea artistului și nu privirea elementară incapabilă de transcendere a aspectelor exterioare. Semnificațiile se deduc în urma unui proces în care cunoașterea și intențiile creatorului se interferează în spațiul unei viziuni estetice controlate. Faptele, remarcă tot G. Călinescu, produc un strat al documentării (nu doar în sensul informațiilor captate de autor), integrat creației, concepute ca ficțiune și invenție într-un plan următor. Posibilitățile sînt multiple din acest punct de vedere și ne gîdim la un roman ca *Ciuma* al lui Albert Camus unde planul evenimentelor provoacă, tulburător, un ax al *interpretării lumii* (nazismul și consecințele acestuia), revendicat de la parabolă sau de la alegorie ca moduri de transpunere în planul meditației și al suprarealității imaginate, cu nimic mai prejos decît într-o operă unde primejdia nazismului ar fi creată în formula tradițională a realismului clasic, obiectivînd lucrurile și construind personaje subordonate evenimentelor. Alteori, experiența personală și tensiunea retrairii unor împrejurări dau un contur aparte evenimentelor cu vaste implicații în istorie. *Adio, arme*, romanul lui E. Hemingway, aparține timpului și contextului precizat de războiul prim mondial, transfigurînd experiența intimă a unui cuplu.

Se poate afirma, prin urmare, că un termen cu atari funcții participă, în cadrul unui sistem de legături (multiplicabile și pasibile de combinații diverse) proprii operei literare, la realizarea programului estetic profesat de scriitor. Dimensiunile realiste ale operei, durata și extensiunea creației, viziunea scriitorului și, în consecință, preferințele acestuia în ordinea elaborării destinilor, planurilor, semnificațiilor etc. se pot descoperi și în funcție de proiecția evenimentului, de interpretarea ce i s-a dat. Oricum, evenimentul propulsează opera, stabilind ritmul și sensul ordonator al acesteia. « *Fără temeritate, fără aventură, fără ciocnire, — afirmă Camil Petrescu — nu există conflict, fără conflict nu există destin și fără destin nu există roman* » (Teze și antiteze, Ed. Minerva, 1971, p. 236), ceea ce înseamnă, chiar și numai din perspectiva romanului, o recunoaștere a raporturilor dinlăuntrul operei, urmînd unul mecanism complex, intim legat de participarea evenimentului.

Să remarcăm tot acum că un comportament de mult verificat și exersat plasează scriitorul într-o relație precisă cu faptele. A observa evenimentele, în conformitate cu datele lor interioare (semnificațiile operei), devine o condiție a literaturii, cel puțin sub unghiul confruntării creatorului cu istoria reală. Scriind despre Stendhal, Balzac sublinia calitatea de « *observator de prim ordin* » a autorului lui *Lucien Leuwen*, și nu se poate uita că într-un roman ca *Mîndăstirea din Parma* evocarea bătăliei de la Waterloo obține valoarea unei situații în timp și în climatul unei lumi, că un destin precum Julien Sorel din *Roșu și negru* poate fi înțeles numai în atmosfera perioadei de după căderea lui Napoleon.

Nu încapă nici o îndoială că evenimentul ca atare nu asigură valoarea și nici rezistența unei lucrări. În calitate de premisă a unei evaluări estetice a lumii, evenimentul pretinde o propensiune în straturile autentice ale interpretării și reprezentării artistice a vieții. Cum observa foarte exact Claude-Edmonde Magny în prefața sa la *Brighton Rock*, romanul lui Graham Greene, cititorul cărților acestui cunoscut romancier englez nu poate fi împiedicat să creadă că, dincolo de desfășurarea evenimentelor, există un sistem de semnificații, neepuizate odată cu succesiunea faptelor. Departe de a se cantona la fapte, scriitorul aspiră spre sensuri mai profunde, ascunse și mai greu de descifrat atunci cînd numărul elementelor implicate în narațiune este relativ mare; în covîrșitoarea lor majoritate, romanele lui Graham Greene conferă evenimentelor rolul unor termeni potențiali care animă în mod expres intriga, demersul narativ etc. (cf. Claude-Edmonde Magny, *Littérature et critique*, Payot, 1971, p. 101—102). *Comedianții și regimul politic din Haiti*; *Un caz de mutilare și problemele continentului african*; *Americianul liniștit sau Omul nostru din Havana*, ca să numim din romanele traduse în românește, trimit, potrivit cu statutul convenției artistice, la procese și fenomene cu repercusiuni dincolo de trama și de *suspens*-ul cărților. Sensurile grave ale unei cărți precum *Il deserto dei Tartari* a lui Dino Buzzati ne plasează într-o problematică mult mai vastă decît ar părea după succesiunea strictă a faptelor relatate. În existența lui Giovanni Drogo și în claustrarea sa la « frontierele » din Nord, în epuizarea unei vieți ce așteaptă pentru a fi învinsă în cele din urmă se revelează o tragică perspectivă asupra condiției umane.

Recunoaștem în declarația lui William Faulkner: « *Un scriitor n-are nevoie decît de trei lucruri: experiență, observație și imaginație* » (*Romancieres au travail*, Galilimard, 1967, p.12) coordonatele unei proze descinse din descifrarea evenimentelor; impresionanta lui *saga* despre ținutul miraculos din Yoknapatawpha a fost posibilă numai datorită unei extraordinare conștiințe a timpului și a devenirii acestuia. E argumentul creației marilor romancieri al secolului al XIX-lea și e greu să concepem un comentariu despre funcțiile evenimentului fără a-l aminti măcar pe Balzac. Cronicarul este, în cazul lui Balzac, ipostaza esențială; tratarea evenimentelor ca segmente dintr-o istorie amplă devine o condiție a realismului de la Balzac încoace. Să mai invocăm mărturia unui prozator: Hemingway vorbea în termeni foarte preciși despre condiția observației. « *Dacă un scriitor — avertizează prozatorul — înce-tează să observe, e terminat* » (Idem. pl 145), ceea ce înseamnă o mult mai severă apreciere a actului de creație în ordinea cunoașterii și aprecierii faptelor intrate în zona de investigație a scriitorului. Soluțiile nu pot fi, evident, prevăzute integral și, oricum le-am privi, avem de-a face cu o infinitate de posibilități. De la structurile și combinațiile compoziționale ale lui John Dos Passos din S.U.A., *Paralela 42* (secvențe, colaje, decupaje de ziar etc., menite să accentueze ideea de cronică-reportaj ancorat în actualitate), la reportajul destinat unei reconstituirii minuoase (el nu exclude invenția și construcția pur epică) din *Cu sînge rece*, cartea lui Truman Capote, se înscriu variante numeroase. Important e faptul că scriitorii

trălesc intens și patetic evenimentele, pregătindu-le și organizându-le în virtutea unei viziuni organice instalate în timp.

Lukács definea structurile epice și dramatice prin relevarea unei proprietăți esențiale: realizarea unei imagini totale a realității obiective. Conceptul de « figurare » a proceselor vieții ca univers integral provine, fără îndoială, din principiile directoare ale artelor realiste, din perspectivele cognitive ale acestora (cf. Georges Lukács, *Le roman historique*, Payot, 1965, p. 98–99). O remarcabilă confesiune, venind din partea unui prozator, subliniază relația supremă a creației epice (romanul în special) dominată de ideea cunoașterii și de amplificarea acestora; întregind și explorând, romanul, pledează Vercors, adaugă la orizonturile cunoașterii umane, influențând, în consecință, dimensiunile estetice, etice ale lumii (cf. *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Ed. Klincksieck, 1971, p. 14–15). Literatura își asigură respirația și autenticitatea prin asimilarea, transfigurarea și interpretarea evenimentelor. În ele se descoperă substanța activă a unei literaturi interesate de timp, de mecanismul istoriei umanității. Confruntarea scriitorului cu evenimentele condiționează astfel afirmarea conștiinței istorice a personalității artistice și, departe de a limita resursele inventive ale creatorului, faptul, faptul consemnabil în ordinea valorii și semnificației, relansează procesul de creație.

În nuvela lui Hemingway *Zăpezile de pe Killmanjaro* există, la un moment al monologului cutremurat al eroului, o afirmație extrem de sugestivă pentru termenii în discuție: « *Din felul în care trăiești și se poate vedea talentul* ». Adevăr inebriant al creației și principiu al responsabilității, afirmația din proza lui Hemingway avertizează asupra amănărilor, ezitărilor, asupra uitării sau asupra unei memorii ce-și prelungește nejustificat inactivitatea. Întocmai personajului mistuit de regrete pentru evenimentele înregistrate doar și netraduse în opere, scriitorul își supraveghează destinul neadmițând ca timpul să gonească fără a-l fixa în pagini memorabile de literatură.

GEORGE BANU

și

ALICIA SACO

Un festival și întrebările sale

BITEF-BELGRAD

Pe străzile Belgradului afișe mari anunțau a cincea ediție a BITEF-ului, festival important pentru întregul Sud Est al Europei. Iovan Cirilov, directorul său artistic, îi explică inițierea prin dorința de a educa și informa mișcarea teatrală iugoslavă. Belgradul a fost vizitat de cele mai importante trupe, creîndu-și de fapt prin acest festival o adevărată școală de teatru. Indiferent de rețineri pasagere, BITEF-ul rămîne o acțiune exemplară.

Tema din acest an s-a concentrat asupra *Formelor libere* în teatru. BITEF-ul respinge posibilitatea inventării unei teme, ea trebuie să apară din însăși viața de azi a teatrului, din prelungitul său efort de revizuire. « În alegerea temei, al V-lea BITEF a pus accentul pe formă, fiind conștient că gîndirea asupra formei și dezvoltarea sa semnifică în același timp preocuparea și dezvoltarea conținutului »

Nu un tablou de întrebări și răspunsuri vom încerca să formulăm aici, ci doar, mai modest, dar poate și mai eficient, descrieri sumare ale spectacolelor. Critica descriptivă nu se confundă cu cea narativă, căci ea încearcă să arate în detaliu sclipirile care rămîn vii dintr-un spectacol. Despre dificultatea traducției unei imagini corporale într-un discurs literar nu mai vorbim din nou.

Le Grand Magic Circus condus de Jérôme Savary a deschis Festivalul cu *Zartan, frère mal aimé de Tarzan*. Pe un text foarte simplu, rezultat al unei creații colective de grup, se povestește urmărirea unei iubiri inaccesibile. Zartan, rege al junglei Amazoanelor, fascinat de o cîntăreață de cabaret care naufragiasse pe insula lui, pleacă în căutarea sa urmat de o maimuță iubitoare. Piesa e structurată ca o poveste pentru copii. Amestec de naivitate și tristețe, spectacolul abundă în procedee comice de circ, amintind mișcarea puțin înțepenită a trupei lui Mack Sennett.

Elementele de decor descind din fantezia infantilă a Vameșului Rousseau compunînd un exotism simplu și fermecător prin puritatea lui esențializată. Savary își construiește montarea pe o suprafață centrală înconjurată de alte patru cu forme diferite. Pe aici actorii aleargă, aruncă în public serpentine și confetti, se amuză

cu focuri bengale și trucuri fumigene. Povestea lui Zartan e spusă cu bucuroasă imaginație a copilăriei îndrăgostită de vagabondajul exotic. « Cronicile coloniale ale lui Jerôme Savary nu sînt transpunerea estetică a circuitului, ci însuși circuitul » (Colette Godard). La ieșire se salută publicul cu jerbe de artificii.

Open Theatre și Joseph Chaikin au intrat deja în galeria celor care au modificat procedeele și tehnica procesului de creație teatrală. În două spectacole, *Mutații* și *Terminal*, am redescoperit mai vechea preocupare de a elabora prin improvizație colectivă textul ca și spectacolul. De fiecare dată tulbură capacitatea de concentrare a actorilor prin energia condensată a fiecărui gest, cuvînt, tipăt. Mijloacele de expresie variază de la elemente de pantomimă la combinații ritmice într-o sincopată deplasare a comicului și dramaticului. *Open-ul* detestă discursul lung: spectacolele sînt scurte, scenele concise.

Terminal e o meditație despre moarte. Actorii cheamă umbra adîncurilor printr-un dans hipnotic pe ritmuri stranii, se reincarnează o negresă, apoi omul care știe tot ce se petrece pe lume, ca și cel care-și cunoaște ziua și ora execuției. Cel morți își acoperă ochii și gura cu petice negre mișcîndu-se pe o mică platformă cu roțile. Brusc registrul se schimbă, căci printr-o pantomimă umoristică se arată îmbălsămarea și fardarea morților pentru a fi admirați de către cei vii. Alteori spectacolul combină tonurile, actorii uimindu-ne prin diferite acțiuni și cuvinte executate simultan, dar în captivante combinații de ritmuri. Un moment ce ilustrează perfect modularea continuă a tonurilor: în timp ce soldatul care trebuie să spună « da » este torturat, actorii se acoperă cu cartoane colorate, adresîndu-se direct publicului cu o farsă naivă. *Open-ul* respinge uniformitatea discursului.

Scena finală e tulburătoare. O actriță în transă urcă o scară repetînd monoton, la nesfîrșit, « Judecata despre viața ta e viața ta ». Simultan două actrițe se prind de o bară lăsînd să le cadă lungile șuvițe de păr, în timp ce sînt mișcate foarte lent de către ceilalți interpreți. Corpurile devin flămuri indoliate ce ascund chipuri pierdute în umbră.

Mutații, cel de al doilea spectacol, ilustrează cîteva rînduri programatice ale lui Chaikin. « Noi încercăm să folosim teatrul pentru a vizualiza condiția umană. . . O bună parte din muncă este abstractă și nonliterară ». Succesiunea scenelor urmărește schimbările din om, dar în formă foarte liberă. Vedem o suită de portrete speciale: femela care trăiește în nori, omul care se lovește pe sine însuși, omul care rîde, copilul care trăiește într-o cutie. Ei evoluează simultan pe scenă, utilizînd tehnici fascinatorii speciale: percuție, moduri complexe de respirație. Actorii *Open-ului* ululesc prin puterea și spontaneitatea folosirii unor asemenea procedee. În scena cea mai puternică modul de încorporare al civilizației apare printr-o expresivă imagine teatrală: un copil care trebuie să înalțe un pantof. ceilalți îl urmăresc atenți. Copilul învață să meargă: un alt actor îi conduce din spate mișcările. Progresiv ritmurile lor se armonizează, copilul a fost înglobat.

Open-ul a dat o mare lecție de tehnică actoricească, cu imagini puternice, dar uneori extrem de abstracte și particulare. Apropoiindu-se de meditația filozofică, Chaikin n-a umplut-o suficient cu senzorialitatea materială a teatrului. *Open-ul* traversează o perioadă de tranziții sau una de impas? Sau, poate, mai adînc: explorînd, el n-a atins încă teritoriile căutate.

Teatrul Laborator *Vicinal* din Bruxelles și-a conceput spectacolul pe un drum înrudit cu al trupelor conduse de Chaikin. Strălucit antrenat din punct de vedere acrobatic, cei doi actori nu ajungeau la concentrarea și iradianța putere magică a jocului celor de la *Open*. Fără a realiza suprema lor tensiune, ei închipeau totuși un ritual al iubirii, urii, adorației și războiului. Se foloseau mijloace simple, concentrate: aceleași elemente, două bare de metal, deveneau trompete, lanțuri sau cai,



o roată era tron, iar apoi instrument de tortură. Fără a se impune prin noutăți deosebite, spectacolul aparținea acelei categorii ce utilizează cu talent descoperiri deja făcute.

Théâtre de Poche din Bruxelles a jucat o cunoscută piesă a lui Arrabal *Ils passèrent les menottes aux fleurs*, despre prizonierii din războiul civil spaniol și obsesiile lor erotice, torturile lor, despre ipocrizia cinică a bisericii. Un spectacol violent, dar în care o abuzivă și superficială utilizare a unor recente soluții crea o supărătoare impresie de snobism.

Tinăra trupă *Pip Simons Theatre* a reprezentat Anglia (în afara concursului) cu spectacolele *Superman* și *Do it* în care costumele hippies și muzica beat a chitarelor electrice erau principalele elemente. Reprezentația ascundea o ironie la adresa rebelliunii totale, totuși prima parte susținută exclusiv pe muzică și dansuri moderne are un sens doar printre tinerii fascinați de asemenea formule. Pentru cine nu le resimte cu ecouri existențiale, ele nu depășesc nivelul unui spectacol distractiv. Teatrul interesa aici utilizarea luminii stroboscopice care, corelată cu mișcarea interpretelor, produce puternice senzații de șoc.

Cealaltă trupă nord-americană, *Ridiculous Theatrical Company* se află într-o integrală opoziție cu *Open-ul*. Procesului de creație colectiv l se substituie activitatea unui creator omnipotent: Charles Ludlam, actor, regizor, autor. Piesa pleacă de la un film cu Charles Laughton din perioada anilor 30 după H. G. Wells. Bluebeard trăiește izolat cu obsesia de a reinventa dragostea prin descoperirea celui de al treilea sex. O lume cludată îl înconjoară, servitorii semimonstruoși, o femeie leopard, într-un amestec de tragic și comic debordant sau grotesc.

Ludlam spune că nu caută ca Grotovski «teatrul sărac, ci teatrul bogat», cu machiaje, costume fastuoase. Menținerea și exacerbarea tradiției are un sens polemic și astfel, prin intensificarea ei se ajunge la o formă surprinzătoare de teatru, propunând parcă o variantă actuală a miraculosului baroc.

Așteptam spectacolul Arianei Mnouchkine: 1789. Citisem mult despre el, prietenii ne trimisese scrișori lungi... Prima emoție n-o mai aveam: aceea a dispoziției publicului între patru scene pe care se joacă alternativ sau simultan, dar când ni se arată chinul Franței înainte de Revoluție se produce contactul: pe toate platformele se repetă aceeași scenă după o schemă de canon — o pereche trebuie să-șiucidă copilul nou născut din lipsă de resurse. Simultaneitatea repetitivă deschide brusc, pe drumul cel mai simplu, o largă perspectivă generalizantă. Spectacolul mizează pe contrast, și tematic, și formal. Viața de curte apare în scene ridicole de confort și lascivitate, realizată fie cu procedee de operă și muzică de belcanto, fie cu marionete. Ariane Mnouchkine menține permanent publicul într-o stare activă, obligându-l la deplasarea centrului de atenție, echivalându-l cu poporul în scenele de conspirație ale burghezilor, pretinzându-i acțiunii față de situațiile scenice. La un moment dat, primea mingi pe care apoi le arunca spre scenă contra lozincilor pe care se scria: calomnie, opreslune, apoi i se ofereau cocarde cu tricolorul francez. Între public și actori nu se mai instaurază ca în vechiul teatru, o distanță paralizantă.

Un moment de adâncă emoție teatrală se produce în scena de agitație pentru cucerirea Bastiliei. Se părea că e pauză, dar în această liniște rău prevestitoare spectatorii observau anumite focare de mișcare. Publicul se îndreaptă spre ele, acolo actorii făceau propagandă pentru marea acțiune revoluționară. O forfotă teribilă, mirlapodică — aceasta era atmosfera generală în care actorii și publicul nu se mai distingeau. După lungul murmur general exploda imediat un bîlci pe tema revoluției. Un carnaval popular cuprîndea toate cele patru scene, cu muzică stridentă, lumini și animație. Spectacolul urmărește ca fiecare scenă, pentru a se exprima clar, să fie compusă printr-o tehnică și un procedeu special. Ariane Mnouchkine respinge



și ea ideea unei monotone și superficiale unități stilistice. Scenele se succed rapid. Odată, cu o ironie la adresa dispozițiilor alegorice ale epocii, când Marat apare cu o față în brațe, Patria bolnavă, altădată caricaturizând curtea prin păpuși urlașe (inspirate din *Bread and Puppet*). Într-o scenă, cu mijloace simple, se evidențiază legi istorice și sociale: câțiva sclavi negri fug și vor să se alăture veseliei generale, dar burgheziile declară inviolabilitatea proprietății, retrimițându-i proprietarilor. Ironia atinge Intensitatea grotescului în ultimele momente, când nobilii își aruncă hainele, femeile pe o scenă, bărbații pe alta, iar apoi se roagă cu miinile filfiind și gemind melodramatic. Aristocrația nu se desprinde din regimul unui patetism de operă. Burgheziile suportă un alt tratament critic, dar la fel de violent. Arlane Mnouchkine nu iubește alci decât poporul francez. În final, Marat halucinat traversează scena teoretizând soluția salvatoare: starea de revoluție continuă.

1789, balansînd între frescă și poem, între pamflet și odă, demonstrează extraordinarul talent al unei regizoare, chiar dacă nu întotdeauna și profunzimea ei.

Un grup mai puțin cunoscut din Amsterdam, *Scarabee*, sub conducerea nu a unui om de teatru, ci a unui grup de plasticieni, a fost una din surprizele festivalului. Dispozitivul scenic extrem de inventiv utilizînd jocurile unui sistem de jaluzele, asigură succesiunea scenelor. Cînd jaluzelele se închideau se forma un ecran, tot ca ecran serveau și actorii îmbrăcați în imense costume albe, cu sugestii de robot sau cosmonaut. Jocurile de lumini colorate violent, proiecțiile continue, cu surprinzătoare imagini și desene, formau baza spectacolului. Se observă preeminența acordată dimensiunii vizuale. Pe audiofoanele lor spectatorii puteau alege între două canale, pe care se transmitea ori muzică, ori poeme. Intenția acestui neobișnuit spectacol urmărea să atace mecanizarea vieții, Indiferența oamenilor în fața marilor probleme ale lumii. Proiecția finală îi ilustrează precis atitudinea: apare o furtună plină de clătite pe fiecare dintre ele proiectîndu-se succesiv cîte o tăietură de ziar amintind o gravă problemă mondială. Pe această imagine se pune apoi mazăre, brînză, suc de roșii, și clătita e scoasă cu o furculiță; pe următoarea clătita se repetă același gesturi. Metaforic și vizual, spectacolul olandez a fost o apariție specială.

Din intenția BITEF-ului de a fi, într-adevăr, o panoramă a « formelor libere » azi el s-a extins și asupra Asiei, invitînd trupa japoneză Tenjo-Sajiki cu plesa lui Terayama *Jashumon*. Intrarea în sală era spectaculoasă. Fum, risete stridente în nesfîrșite cascade, ființe misterioase mișcîndu-și amenințător săbiile. Trebuia fără îndoială să accedem în teritorii necunoscute, fascinante și periculoase. Spectacolul se susține pe un continuu balans între utilizarea unor elemente de cruzime, a unor procedee tehnice din teatrul tradițional și percutante soluții moderne. Trama provine din vechi legende nipone fiind povestită ori cu mișcarea solemn-spectaculoasă a *Nô*-ului ori cu tehnica de Bunraku, muzica amesteca ritmuri seculare cu altele beat. Manipulatori îmbrăcați în negru conduc întreaga acțiune mișcîndu-l pe actori. În final, o imagine extrem de profundă ne scoate din destinul eroului Yamataro, pentru a ne plasa într-o discuție despre condiția Interpretului. Actorul se revoltă și se eliberează de manipulatori printr-o luptă violentă, în care se utilizează din nou stroboscopul pentru a intensifica efectele.

Trupa japoneză obținea un amestec viu între o tradiție puternică și noile probleme de limbaj teatral.

Trupa sovietică *Maiakovski* a prezentat *Înfrîngerea* de Fadeev, spectacol de curînd aplaudat și la București.

Teatrul Național cu *Regele Lear*, contradictoriu apreciat, a determinat discuții vii, fiind, ca și la București, ocazia unei polemici. De fapt, prin aceasta se probează interesul.

A dat *BITEF*-ul un răspuns? Absurdă întrebare. Aici s-au marcat câteva puncte distinctive.

De la regimul omogen tragic al lui Grotowski și al *Living*-ului, se trece acum către modularea contrastantă a registrelor, cu preferință către comicul grotesc. Iovan Cirilov remarcă și « atitudinea neobișnuită în fața personajului și a metodei clasice de elaborare a caracterului, fie pentru că personajul e lipsit de consistență, fie pentru că actorul joacă o suită de roluri diferite, sau mai mult pentru că el nu este de loc preocupat de problemele personajului ». Textul, de cele mai multe ori, nu reprezintă decât o schemă de situații teatrale provenind dintr-un proces de creație colectivă. Același tip de creație se practică și la nivelul spectacolului.

Spațiile de joc se diversifică permanent, sala tradițională fiind insistent evitată. Teatrul încercând să restabilească dialogul direct cu oamenii, pleacă în căutarea lor, și nu-i mai așteaptă seniorial într-un palat somptuos.





pag. 179: OPEN THEATRE
— moment din spectacolul
« Mutații-Terminal »

pag. 181: Scenă din specta-
colul cu HAMLET al « Ateli-
rului 212-Belgrad »

pag. 183: Scenă din specta-
colul japonez JASHUMON
realizat de trupa « Tenjō-Sa-
jiki »,

pag. 184: Imagine din piesa
"MARTIN LUTHER SI THO-
MAS MÜNZER" de Dieter
Forte, la Thalia-Theater din
Hamburg.

IMPRESII DESPRE TEATRUL VEST-GERMAN

Era pe la începutul lunii iulie anul trecut când malurile Rinului sînt învodate de verdele crud al ierbii iar anul universitar își trăiește sfîrșitul, luptînd anevoie cu soarele și amfiteatrele golite. Asistam la unul dintre ultimele seminarii ale profesorului Rolf Badenhausen, conducătorul Institutului de Științe teatrale din Köln, ascultînd referatul unui student despre teatrul revoluționar al anilor 1918—1924. Referentul opunea începutul entuziast și glorios al lui Piscator situației actuale din teatrul german în care protestului îi sînt lăsate doar scenele minore, cluburile mărunte sau... accidental colțuri de stradă...

Am încercat să revăd cu ochii lui, cele peste șazeci de spectacole pe care le aveam în amintire și căroră nu le puteam reproșa nimic, cu atît mai mult cu cît cea mai mare parte dintre piese aparțineau lui Ibsen, Molière, Tolstoi, Gorki, Osborne, Aristofan, Gogol, Wedekind, Ödön von Horvath, etc... Și pînă la urmă i-am dat oarecum dreptate. Văzusem mult, văzusem multe lucruri frumoase, dar anevoie am auzit glasul contemporaneității, în tot cazul infinit mai palid, decît în referatul lui studentesc.

Actorului german îi place să rostească cuvîntul tare, răspicat, limpede. Îi place să-l transforme în pumnal, în sabie, să se lupte cu ajutorul lui, parînd lovituri într-o pătimașă încheștare menită să-i aducă victoria sau prăbușirea. Apelează și la alte mijloace de expresie, la gest, mimică, la relația activă cu ceea ce îl înconjoară, la sugestive comunicări cu partenerul; toate sînt însă subordonate cuvîntului, forței lui de a deschide orizonturi, obligînd la atitudini bine precizate.

Năvalnicele pledoarii ale *Sturm und Drang*-ului, învolburatele monologuri ale lui Kleist, patetismul militant, agitatoric, supradimensionarea expresionistă au făcut din scena germană tribuna cuvîntului, arena de luptă a ideilor, dînd totodată actorului conștiința că numai prin el ideea se transformă în intonație mobilizatoare.

Pînă și decorul, voit de Max Reinhardt impresionant, n-a fost decît un factor de echilibru, mijloc de domolire a cuvîntului. Chiar dacă în secolul trecut rostirea lui a presupus vestmîntul elaborat al elocvenței, podoaba prelucrată a gamelor a dispărut, lăsîndu-i însă vibrația înaltă și bine tensionată care-l ajută să treacă cu ușurință peste rampă.

Din aprilie și pînă în iulie, am avut prilejul să cunosc un agitat sfîrșit de stațiune, cu tot ceea ce el a adus mai discutabil dar și mai interesant pe cîteva dintre marile scene ale Germaniei Federale, de la « Kammerspiele » din München pînă la « Thalia Theater » din Hamburg. Am cunoscut în bună parte și frămîntările din ca bine și aplauzele publicului, ascultînd totodată și glasul celor tineri, mai cu seamă

al studenților de la secțiile de Știința Teatrului de pe lângă Universitățile din München și Köln, vibrând nerăbdători la gândul creerii unui teatru plin de frământările agitatei noastre contemporaneități.

Dorința de a schimba ceva se simte în aer, în neliniștea directorilor de teatru, în tonul nemulțumit al criticilor, în încercările naive ale teatrului de stradă. Până și mult discutatul caz « Heinar Kipphardt », conflictul dintre fostul dramaturg al lui « Kammerspiele » din München și autoritățile orașului, n-a fost altceva decât un pion al uriașei partide de șah, jucată de teatrele germane în strădania lor de a găsi modalități potrivite cu dinamica actuală a urcărilor și a coborîrilor.

Spre deosebire de alte țări, criza lipsei de public se simte mai puțin. Săliile continuă să fie pline, iar teatrele mari adevărate lăcașuri de cultură, datorită mai cu seamă piesei clasice, prezentă mai mult decât oriunde.

Dar scena nu trăiește numai prin pioase reconstituiri ci mai cu seamă prin ecoul emoționant și provocator al contemporaneității. Capodopera consacrată este o sabie cu două tăișuri, act de cultură dar și evaziune din vălmășagul atitudinilor imediate.

Și căutările îi frământă în egală măsură pe creatori ca și pe spectatori ; barometrul cel mai bun fiind poate interesantul « Happening » intelectual prezentat la Frankfurt, în sala mică de la « Städtischen Bühnen », *So ein Theater !* de Christoph Derschau. Discuția imaginară dintre un jurnalist, un director de teatru, un regizor și doi actori, alcătuită din fragmente surprinse cu cele mai felurite prilejiuri, a apărut publicului ca perfect adevărată, îndemnându-l la răspunsuri, la completări spontane și îndrăznețe.

Dublat, triplat, multiplicat, el poate fi găsit în cele mai variate forme la trupele semidiletante de tineri, care încearcă cu disperată fervoare să regăsească vitalitatea revistelor agitatorice din vremea debutului lui Erwin Piscator, al lui Ernst Busch și a premierelor lui Toller. Impresionante sînt eforturile, chiar dacă pînă acum rezultatele nu au nimic din percutanța și prestigiul obținute de generația anilor douăzeci. Eroii expresioniștilor aveau grandoare chiar și atunci cînd nu știau contra cui luptă ; dacă erau doar simple întruchipări ale unei stări sufletești, conșineau, în ciuda linearității lor, forța viitoarelor explozii.

Grupele teatrale de stradă « Schwartz Katze » din Hamburg, « Kreuzberger Strassentheater », « Industrietheater Rhein-Ruhr » își caută cu înfrigurare publicul, încercînd să-i vorbească despre cele mai actuale probleme, despre exploatarea capitalistă, despre greve, inflație, războiul din Vietnam, necesitatea de a crea o nouă societate și noi relații între oameni, reușind în parte atunci cînd se adresează unui grup precis, fie muncitoresc, fie studentesc, dar eșuînd cînd merg la întîmplare.

Influența « Living »-ului, ritualul gesturilor cultivat de « La Mama », improvizăția mai mult sau mai puțin stăpînită își spun din plin cuvîntul în descoperirea limbajului și a formelor teatrale cultivate de aceste trupe. Dar, și alci începe în bună măsură drama lor, actorului german nu-i este suficient desenul plastic sau contorsionarea torturantă a trupului, nu-l este îndeajuns strigătul sfișietor sau cîntecul melopeic. Dur, rece, rațional, el este ispitit să mărească încărcătura sonoră sau plastică și de aceea are nevoie de cuvînt, de neprețuitul ajutor al poetului. Și teatrul de stradă german încă nu și-a găsit poetul. Există cîteva texte, scurte, agitatorice, printre care putem aminti *Die Auseinandersetzung* de Gerhart Kelling, prea puțin însă pentru a zgudui și prea puțin pentru a crea, convingătoare, chemarea viitorului.

Indrăzneala și lipsa lor de conformism au avut marele merit de a molipsi și teatrele mari. Tinerețea lor vibrîndă, spiritul contestatar, revolta, fie ea și anar-

hică, împotriva societății de consum, care pune înaintea omului obiectele și rentabilitatea, a pornit să cucerească scenele profesioniste, scoțându-le din amorțire, corectitudine, înghețată perfecțiune.

Fantezia regizorală a luat-o chiar înaintea textului, îmbogățind sensul cuvintelor în unele încercări care au adus spiritul agitatoric al teatrului de stradă pe scena oficială. Și n-a fost nici o surpriză pentru mine faptul că pe fundalul dinamic al disputelor provocate de *Ring von Nibelungen* prelucrat de Christian Enzensberger și Ulrich Heinsing după Richard Wagner, *Sfîrșitul Partidei* de Samuel Beckett a căzut la « Rezidenz Theater. »

Pesimistul irlandez a cunoscut multe succese remarcabile în Germania și pieșele lui, mai ales acelea în care ironia atinge sarcasmul demascator sînt jucate cu frecvență. Greșala regiei (Urs Jenny) n-a constat în alegerea piesei, ci în tratarea ei, în prezentarea ei ca o metaforă a definitivei și iremediabilei alienări a omului. Setea unei absolute și desăvîrșite singurătăți, dezgustul față de viață încă n-au pătruns pe scena germană, mult prea legată de spiritul lui Goethe și Schiller, de miturile lui Bertoldt Brecht, de patetismul expresionist.

În *Ring von Nibelungen* se simt influențele imediate ale teatrului de stradă, poate într-o oarecare măsură și bucuria împlinirii unor deziderate rămase însă în sfera abstracțiunilor pentru semidiletanți, dar pot fi sesizate și tradițiile lui Erwin Piscator, idealul unui teatru politic formulat cu atîta limpezime de cunoscutul om de teatru.

În bună măsură ele au fost acelea care au făcut ca teatrul absurd să aibe destul de puțini adepți printre scriitorii germani din ultimele două decenii. Peter Handke sau Günther Grass sînt denumiți uneori « absurzi », dar opera lor conține mai degrabă burlescul gargantuelic al lui Hanswurst și Kasper decît ironica parabolă a lipsei de comunicare între oameni din *Cîntăreața cheală* de Eugen Ionescu.

Un oraș întreg, ba chiar și o țară pot fi răsturnate de misterul lui *Mugnog*, tratate optimistă, tinerească, poetic suprarrealistă a « seriozității » oamenilor mari, iată o variantă pentru copii a teatrului absurd în *Mugnog* de Rainer Hochfeld, jucată la « Theater der Jugend » din München, sau o alta, de data aceasta pentru maturi, — *Tutelatul vrea să devină tutore*, undeva la sat, într-o viziune breugheliană cu țărani vicleni și prostănaci. *Das Mündel will Vormund sein* de Peter Handke, jucată de Salvatore Poddine și Helfrid Foron la Tübingen « Zimmertheater », conține elementul afirmării drepturilor omului și a luptei lui pentru demnitate în cea mai paradoxală caricatură.

Absurdul burlesc al lui Peter Handke are origini chiar mai vechi decît Hanswurst, venind din farsa de carnaval și din glumele grosolane ale Asociațiilor de bărbați din lumea păgînă, constituind o caracteristică a culturii germane tot atît de autentică ca și respectul adevărului care stă la baza teatrului documentar al lui Peter Weiss.

De o parte Peter Handke, de cealaltă Peter Weiss, generozitatea și primejdia glumei, severitatea și seriozitatea tratării faptului de viață și a experienței trăite, iată polii între care se înscrie dramaturgia germană contemporană. Enunțarea lor nu ne spune însă nimic deoarece nu dezvăluie adevărata dramă a acestui teatru care cunoaște existența unui mare număr de teatre obligate să-și alimenteze repertoriile cu pieșe străine deoarece creația națională este extrem de limitată. Cu excepția lui Peter Weiss, pe jumătate suedez, după cum afirmă singur, mai întîlnim doar cîteva nume, Günther Grass, Wolfgang Hildesheimer, Heinrich Henkel, Wolfgang Bauer, Rolf Hochhuth, fiecare dintre ei autorul cel mult al unei singure piese bune.

Poate de aceea, debutul dramatic al lui Dieter Forte din acest an a fost salutat cu atîta entuziasm. *Martin Luther & Thomas Münzer oder Die Einführung der Buchal-*

lung, a fost considerat ca cel mai de seamă eveniment din ultimii ani. De la Vicarul lui Rolf Hochhuth, teatrul german n-a mai cunoscut bucuria marelui cuvînt care se cere Imperios rostît. Jucată pentru prima dată la 4 decembrie 1970 la Basel, piesa a fost reluată în martie, anul trecut, la « Thalia-Theater » din Hamburg și la « Freie Volksbühne. » Am văzut cele două variante scenice ; a vorbi numai despre ele e incomplet, deoarece, odată cu începutul noli stagiuni, încă douăsprezece teatre, bună parte dintre ele realizîndu-și chiar Intențiile, au anunțat că pun în scenă lucrarea lui Dieter Forte : « Landestheater » din Darmstadt, « Badisches Staatstheater » din Karlsruhe, « Theater der Stadt » din Baden-Baden, « Schauspielhaus » din Nürnberg. Ce admirabilă întrecere în descoperirea de noi soluții, pentru dezvăluirea legăturilor dintre interesele materiale și procesul de elaborare al noilor religii !

Lucrarea lui Dieter Forte pare a concentra în ea tot ceea ce teatrul din R. F. a Germaniei are mai bun în el, tratarea liberă, îndrăzneță, lucidă, lipsită de iluzii a istoriei, respectul adevărului, un decor convențional, două podiumuri și două mese, lăsînd liberă și neînfrînată fantezia regizorală, optzeci de scurte secvențe cu o desfășurare dinamică, cinematografică, în care împărați, bancheri și revoltați discută în limba lor, dar cu sensurile epocii noastre. Și totuși această piesă are și slăbiciunile acestui teatru : incapacitatea de a merge pînă la capăt cu apelul revoluționar, și fuga în trecut.

La Hamburg scena a fost imperiul apelor verzi, jocul mișcător a trel podiumuri acoperite rînd pe rînd de faldurile draperiilor (scenografia Harold Waistnager) în timp ce la « Freie Volksbühne » (decoruri Bert Kistner), un alb și metaforic hol de bancă modernă impersonală, cu zece uși turnante prin care pătrundeau toți eroii reformei și ai războiului țărănesc german, pentru a calcula veniturile și pierderile.

Secvențele au ritmul trepidant al vieții din zilele noastre și claritatea unei rafinate demonstrații matematice, în care se întretaie interesele bancherilor și lupta maselor de oameni flămînzî. Cortina se ridică în timp ce pe scenă trec manifestînd studenții, în frunte cu Thomas Münzer. Din martirul războiului țărănesc german, Dieter Forte și-a făurit cel de al doilea erou al piesei, dar acest lucru n-a fost valorificat în spectacolele amintite. Lui Münzer îi lipsesc la început cuvintele, deoarece crede în Luther, la urmă însă ar trebui să se audă numai glasul lui, cu atît mai mult cu cît îi aparține adevărul : « Toți sînt egali. Toate bunurile aparțin celor mulți și trebuie date oamenilor. Puterea trebuie dată poporului . . . Au avut prea multă răbdare oamenii . . . Trebuie să-i unim pe țărani, muncitori și orășeni. Să nu mai fie nimeni singur . . . Trebuie să făurim o nouă societate. Fiecare va primi în ea ceea ce îi face trebuință . . . Proprietatea trebuie să fie colectivă. Vom munci împreună ». Cuvintele lui Thomas Münzer trebuie să acopere frazele pompoase ale lui Luther, distrugînd totodată și forța lui Iacob Fugger, pentru care fabricarea religiilor sau a împăraților nu este decît o problemă de timp și bani. Or, tocmai glasul lui nu l-am auzit suficient în înscenările amintite. Draperiile de

la « Thalia Theater » au înăbușit vocea lui Heinz Tixner iar la « Freie Volksbühne », Peter Fitz a fost prea tânăr, prea firav, pentru a-l acoperi pe Hans Dieter Zeidler, masiv și roșcovan interpret al Jovialului și abilului Luther, sau inteligența mefistofelică dată de Peter Mosbacher lui Jacob Fugger. O prea mare încredere în forța banului sau, pur și simplu, o prea mare teamă în fața puterii lui s-a desprins din tratările regizorale ale lui Meisel și Hansjörg Utzerath. Nu vreau să afirm că Dieter Forte este un scriitor revoluționar. Îi lipsește certitudinea dată de autentică cunoaștere a mecanismului social, încrederea în posibilitățile omului de a-l stăpîni, dar a creat un text în care Thomas Münzer poate fi opus cu limpezime lui Luther, prezentat, poate pentru prima dată ca o unealtă, creație a împrejurărilor și intereselor la care s-a adaptat plin de ambiție și o egoistă și exagerată plăcere de a se auzi pe sine.

Revoluția țărănească este înfrîntă în final, dar Thomas Münzer știe care sînt adevăratele cauze și cuvintele lui sînt ca un avertisment pentru viitor. Poate sensul celor spuse de el va fi mai limpede în noile montări, împlinindu-se astfel acel sens transformator al teatrului pe care trupele de stradă nu sînt capabile să-l aducă iar cele profesionale nu au curajul.

De curînd, teatrele germane au mai căpătat un text, caracterizat prin poezie și îndrăzneală; este vorba de noua lucrare a lui Peter Weiss, *Hölderlin*, care, alături de *Martin Luther & Thomas Münzer*, va prilejui fără îndoială multe serii de satisfacții și reflexii, de artă și dispute, de stringentă meditație pe marginea destinului contemporan.

Actorul dispăre îndeobște pentru spectator, rămînînd doar eroul care i-a îmbrăcat ca într-o magică metamorfoză chipul și asemănarea. Interpretul german rămîne însă tot timpul el însuși, prezență bine conturată; între el și public interpunîndu-se însă mai mult decît oriunde cuvîntul, obligîndu-te să-l primești conștient și lucid, disecîndu-l sensurile, acceptîndu-i actul de cunoaștere oferit. Distanțarea de care vorbește Brecht, mi s-a părut mai puțin o contribuție originală a marelui om de teatru și mai mult o necesitate a acestui actor care există despicînd cuvîntul, transformîndu-l în susținătorul idellor lui.

Trăindu-și existența între eroul de esență faustiană și Kasperl, teatrul german este amenințat cu prăbușirea atunci cînd își pierde armătura luptei de Idel.

Pentru moment există Peter Weiss și Dieter Forte, dar salvarea este iluzorie dacă nu apar și continuatorii . . .

EDGAR VARÈSE

sau

aventura tehnologică a muzicii

« Visez instrumente noi, supuse gândirii mele și care, prin contribuția lor la făurirea unei lumi de sunete în întregime nouă și cu totul nevădută, să poată răspunde exigențelor ritmului meu interior ».

EDGAR VARÈSE — iunie 1917

« Pilda trecutului nu trebuie să servească tinerilor decât pentru a-i ajuta să țină liberă către viitor. Fie ca ei să-și aducă totdeauna aminte că fiecare inel din lanțul tradiției a fost făurit de un revoluționar ».

« Văd mult romantism în Webern care este socotit foarte abstract. Văd mult romantism la Paul Klee. Există romantism la orice artist care se exprimă într-un mod individual ».

EDGAR VARÈSE — decembrie 1956

Leonard Bernstein a spus cândva (vorbind despre Beethoven): « orice mare compozitor eliberează muzica de previzibil ». Previzibilul, mișcarea continuă (fie ea și sub formule combinatorii inedite) în perimetrul limitat al unui inventar de structuri sonore acceptate prin consensul propriu epocii și spațiului geografic — obsesie opresivă, deși latentă, a oricărui spirit cu adevărat creator ! A devenit aproape un loc comun a spune că măștrii timpurilor trecute nu erau cîtuși de puțin stăpîniți de ideea inovării necesare, ținînd spontană a geniului exprimînd elocvent prin muzica însăși ceea ce astăzi, prea adeseori, este exprimat criptic, pedant și mai ales paramuzical într-o voluminoasă literatură explicativă anexată partiturilor. Într-adevăr, nîciodată compozitorul nu a fost într-o asemenea măsură dublat de un teoretician și propagandist al propriei creații ca în acest veac, martor, și în muzică, al atîtor experiențe, speranțe și dezamăgiri. Această constatare, care datează de mult nu schimbă desigur o stare de fapt : angajată într-un patetic pariu cu imposibilul, muzica profesionalistă a timpului nostru, succesoarea unei vechi tradiții, își caută orizonturi noi.

În 1950, cînd Edgar Varèse a fost invitat să țină la Darmstadt un curs de compoziție, tinerii muzicieni au descoperit în emigratul din America, vîrstnic atunci de 65 de ani, un congener : Edgar Varèse visa de treizeci de ani instrumente noi și o nouă muzică, lărgirea cîmpului și a spațiului sonor, apariția unei arte capabilă de a exprima total sufletul omului modern.

Viața lui Edgar Varèse este făcută din lungi tăceri, din vizionare profeții rostite în pustiu și din opere puține înălțându-se dramatic, neînțelese. Peste toate, a venit târziu recunoaștere din ultimii ani de viață, când necunoscutul singuratec deveni șef de școală și « clasic în viață ». În lunga existență a lui Edgar Varèse este cuprinsă una dintre cele mai complete mărturii asupra muzicii contemporane. Este poate singurul mare compozitor care a fost partenerul spiritual al lui d'Indy, Debussy, Richard Strauss, Mahler, Busoni și, o jumătate de secol mai târziu, al unor Stockhausen, Berio, Boulez, Xenakis. Varèse a fost avangarda întruchipată, spiritul de investigație tenace, datorit cu o mare putere de sacrificiu și de restrângere și cu o incredibilă capacitate de a aștepta « ora înstelată » a existenței sale: momentul în care tehnologia i-a putut da Instrumentele cerute, *presimțite* de intuiția artistului ajuns — din punctul său de vedere — la frontierele muzicii.

Această curbă extraordinară își situează punctul inițial în acel Paris efervescent al începutului de veac, unde Varèse se formează la severa *Schola Cantorum* și la Conservator, ca discipol al lui Vincent d'Indy, Albert Roussel, Charles Widor și Charles Bordes. Mai târziu se fixează la Berlin unde rămâne până în 1914. În 1915 pleacă în Statele Unite ale Americii cu intenția de a rămâne acolo trei luni. A rămas până la sfârșitul vieții.

Întimplarea, venind în întâmpinarea necruțătoarei autoexigențe a compozitorului sub forma unui incendiu care l-a distrus la Berlin aproape toate lucrările de tinerețe, face ca prima operă cunoscută a lui Varèse să dateze din 1920: este « Americi » vastă simfonie pe care compozitorul o considera « nu atât descrierea unui loc geografic, ci mai degrabă simbolică descoperirilor unor lumi noi pe pământ, în spațiu sau în domeniul cunoștințelor omenesti ». Operele deceniului următor — « Ofrande », « Hyperprism », « Octandru », « Integrale », « Arcana », « Ionizație » prelungesc în modalități sonore variate această caracteristică atitudine față de sensul artei. Varèse explorează febril resursele sonore ale instrumentelor, mergând spre o lărgire fără precedent a spectrului timbral. Amplificarea percuției este numai unul dintre aspectele frapante ale acestei adevărate orgii timbrale: 16 instrumente în « Americi » și tot atâtea în « Hyperprism » (a cărui durată de execuție este de numai 4 minute) 17 în « Integrale », 35 în « Arcana », 37 în piesa scrisă exclusiv pentru Instrumente de percuție « Ionizație » (durata de execuție 5 minute) etc.

Cu toate acestea, la începutul deceniului al patrulea, Varèse pare să fi atins limita explorărilor extensive ale domeniului sonor. De aceea, încă din 1927, apoi în 1931 și 1933 proiectează construirea unui « laborator muzical » destinat să producă « sunetul organizat » (termen pe care compozitorul îl prefera celui tradițional — muzica — socotindu-l insuficient definit) dincolo de limitele pe care instrumentele manufacturate — sau vocea — le pot atinge.

Totodată, ritmul creației încetinește. În 1934 apare « Ecuatorial », pentru voce de bas și orchestră, scrisă pe textul unei străvechi invocații a populațiilor Maya, așa cum apare în *Legende de Guatemala* de Miguel-Angel Asturias. Fernand Oulette, primul biograf al lui Varèse, vede în « Ecuatorial » expresia angajamentului politic al muzicianului: « În momentul în care atîția oameni suferă de pe urma « marelui crize » Varèse este atras de acest text care redă oamenilor adevăratul sens al valorilor. Alegerea acestui text capătă semnificația unei revolte împotriva universului roboților și împotriva puterii rechinilor finanței ». ¹

« Densitate 21,5 » pentru flaut solo (1936) este martorul tragic al îndelungatei însingurări în care muzicianul, ajuns în acel moment al termenului experiențelor posi-

bile, avea să se retragă. O singură încercare, nefinalizată, în cei 15 ani care urmează: « Spațiu » — simfonie proiectată în trei părți pentru cor și orchestră. Colaborând cu André Malraux, muzicianul, care luase poziție activă în favoarea republicanilor spanoli, intenționa să facă din « Spațiu » expresia artistică explicită a opțiunilor sale politice.

Reincepe să lucreze abia în 1950, abordând partitura unei lucrări noi: « Deșerturi ». Ce înseamnă acest titlu? Despre ce deșerturi este vorba? Ne răspunde compozitorul, făcând într-o singură frază, raccourci-ul dramatic al sale experiențe de viață: « Despre toate deșerturile pe care omul le străbate sau le poate străbate, deșerturi fizice, cele ale pământului, mării și cerului, ale nisipului, zăpezii, ale spațiilor interstelare sau ale marilor orașe dar și cele ale spiritului, acel îndepărtat spațiu lăuntric pe care nici un telescop nu-l poate descifra și în care omul este singur ». Pentru prima oară, partitura cuprinde alături de părți instrumentale « tradiționale », interpolarea a trei secțiuni alcătuite din sunete « brute », înregistrate într-o uzină din Philadelphia. Varèse dispune acum de instrumentul pe care îl aștepta de peste trei decenii și a cărui absență l-a impus lungă « traversare a deșertului » dintre 1936 și 1950: înregistrarea pe bandă magnetică.

Deceniul 1950—1960 este martorul marelui avânt al muzicii electronice și concrete visată dintotdeauna de Varèse. La sfârșitul acestui deceniu compozitorul septuagenar are posibilitatea de a-și realiza deplin așteptările în « Poemul electronic », înregistrat pe bandă de magnetofon între septembrie 1957 și aprilie 1958 în studiourile Philips, pentru a sonoriza la Expoziția Universală de la Bruxelles pavilionul acestei case de discuri conceput de Le Corbusier și realizat de discipolul acestuia, arhitectul și muzicianul Yannis Xenakis. Materialul sonor este alcătuit aici din sunete de orgă, clopote și o înfinitate de semnale produse prin mijloace electronice, totul rețopit într-un univers de sunete nou, strălucitor, a cărui stranie și fascinantă putere de atracție apare umanizată prin neașteptata apariție a vocilor. În ultima sa operă terminată, Varèse părea să fi atins mult căutatele tărîmuri noi ale muzicii. Încă din 1920 el afirmase: « Viteza și sinteza sînt caracteristicile epocii noastre. Avem nevoie de instrumente ale secolului al XX-lea care să ne poată ajuta să exprimăm acestea în muzică ». Dar maxima concentrare de evenimente pe o durată dată, sinteza timbrurilor ducînd la crearea de timbri noi, realizarea riguros controlată a spațialității, tot ceea ce electronica a dat muzicii îmbogățind într-adevăr domeniul sonor, împlinește oare visul lui Varèse care era, dincolo de instrument, acela de a marca o atitudine, reluînd într-un vocabular adecvat dialogul artistului cu epoca sa? Rămîne de văzut.

Astăzi, singurele Varèse face figură de precursor și numele său este evocat cîteodată alături de cele ale bruilștilor italieni Marinetti și Russolo (deși Varèse a polemizat direct în 1917 cu mișcarea futuristă, formulîndu-și idealul propriului univers sonor) sau de cel al experimentatorului german Jörg Mager, ale cărui cercetări au fost brutal sufocate sub regimul hitlerist; Varèse a avut șansa de a putea finaliza. În ultimele două decenii, explorarea domeniului sonor, mergînd fie în sensul muzicii concrete — cum numește Școala de la Paris (Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Michel Philippot, Luc Ferrari și ceilalți de la serviciul de cercetări al Radioteleviziunii franceze) metamorfozarea sunetului brut — fie în sensul creerii pe cale pur electronică a obiectelor sonore, pe care o cultivă cu precădere marile studouri de la Köln (Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen, Henry Pousseur și alții) Milano (Luciano Berio) din unele universități nord-americane (Ussachewsky și Luening la Columbia) precum și alte centre științifice sau organisme de Radioteleviziune, au cunoscut, la nivelul purei cercetări, incontestabile succese, cu aplicări reușite în ilustrarea muzicală a unor pelicule cinematografice, emisiuni de radio și televiziune,

în spectacolele teatrale, de balet, sau de altă natură. După peste două decenii de experiență și creație riguros controlată, muzica electronică și concretă este — în creațiile reușite ale genului — un factor asociativ cu apreciazabilă forță de sugestie. Mai greu este a afirma, cel puțin pînă în prezent, vigoarea compozițiilor electronice ca fapte de artă autonome, imputabilă fiind, așa cum s-a mai observat ¹, o precipitată « uzură morală » a noilor simboluri ducînd paradoxal, pe măsura lărgirii metodelor de producere a sunetului, la o sărăcire a expresiei timbrale, la dificultatea de a susține compoziția pe durate mari sau medii, în ultimă analiză la o deprimentă impresie de identitate a operelor produse de diferiți autori și la incapacitatea acestei muzici de a amorsa marea public pentru a stabili comunicarea pe care Varèse a căutat-o totdeauna : « Trebuie să te afli în contact cu publicul. Eu cred în public dar mă tem de prejudecățile intermediarilor, ale celor care declară : trebuie să-l dai publicului ceea ce îi place ». Din punctul său de vedere, despre muzică se putea spune ceea ce Samuel Becket a spus despre Proust : « Proust nu făcea nici o încercare pentru a despărți în artă forma de conținut. Una era concretizarea celeilalte — descoperirea unei lumi ». « A revela o lume nouă este esența creației în orice artă », conchide Varèse ².

Mărturiile compozitorului asupra căutărilor sale sînt numeroase. Clarviziunea premonitoare — tangentă, în momentul formulărilor, cu domeniul *science-fiction* — este tot atît de impresionantă ca și consecvența cu care compozitorul își formulează cererile în fața tehnologiei.

22 de ani după ce vorbise despre acele « instrumente noi, supuse gîndirilor mele », Varèse reia ideea în seminarul de studii muzicale de la Princeton, spunînd : « Deoarece vreme de atîția ani am militat în favoarea instrumentelor noi cu ceea ce a putut să apară drept un zel fanatic, am fost acuzat că aş cere suprimarea tuturor instrumentelor muzicale și chiar a executanților. Aceasta este o exagerare. Noul nostru mijloc de eliberare — electronica — nu urmărește înlocuirea vechilor instrumente muzicale, pe care noi, compozitorii, vom continua să le întrebuițăm. Electronica este un element suplimentar și nu exclusiv în artă și știința muzicii. Patrimoniul muzicii occidentale este atît de bogat și de variat tocmai pentru că vechilor Instrumente li s-au adăugat fără încetare altele noi.

Cu toată importanța pe care trebuie să o acordăm acestui mijloc de expresie nu trebuie să așteptăm din partea mașinii nimic. Ea nu ne poate da decît ceea ce îl cerem. Principiile muzicale rămîn aceleași, indiferent dacă compozitorul scrie pentru orchestră sau pentru bandă de magnetofon. Ritmul și forma rămîn problemele cele mai importante și aceste două elemente muzicale sînt în general cele mai prost înțelese ».

În același an, 1959, reia ideea în fața studenților universității din Carolina de Sud într-o expunere care anticipează nu numai magnetofonul ca mijloc de înregistrare și de redare ci și generatorul de sunete, într-un cuvînt laboratorul muzicului electronist. Concluzia acestui text, publicat sub titlul « Muzica, ca artă și știință » este o extraordinară anticipare — mergînd pînă la prevederea noilor sisteme de notăție muzicală — a ceea ce peste zece ani avea să devină realitate : « Astăzi, cu toate că știința este în măsură să-l ajute pe compozitor pentru a realiza tot ceea ce era imposibil mai înainte . . . tot ceea ce Beethoven a visat, tot ceea ce Berlioz a bănuț vag . . . , compozitorul continuă să fie obsedat de tradiții care nu sînt nimic altceva decît limite impuse de predecesori. Compozitorii sînt, ca toată lumea, încîntați să poată folosi orice « gadget » pus pe piață pentru confortul nostru cotidian. Dar cînd aud sunete pe care nu le poate produce nici o vîloară, nici un instrument

¹ Vezi și Radu Stan — Estetica experimentului, în « România literară » din 17. IV. 1959

² E. Varèse — Ritm, formă și conținut — Conferință la Universitatea Princeton în 1959

de suflat sau de percuție al orchestrei, nu le trece prin minte să ceară științei aceste sunete. Și totuși, știința este în măsură să ofere compozitorilor tot ce le-ar trebui.

În ceea ce mă privește, pentru a da expresia concepțiilor mele am nevoie de un mijloc de expresie în întregime nou : o mașină pentru a produce sunetele (și nu numai pentru a le reproduce). În zilele noastre, cu numai câteva cercetări suplimentare, va fi curînd posibil să se construiască această mașină.

Dacă sînteți curioși să știți ce ar putea să producă această mașină și ce ar fi în afara posibilităților orchestrei, cu actualele sale instrumente, voi încerca să vă explic pe scurt : în prezent orice aș scrie, ori care ar fi mesajul meu, el parvine ascultătorului deformat de « interpretare ». Lucrurile se vor petrece altfel atunci cînd compozitorul își va fi transcris partitura prin mijlocirea unui grafism nou, similar în principiu cu notația seismografică sau oscilografică și va putea, cu colaborarea unui inginer de sunet să transmită această partitură direct mașinii electronice. Apoi, oricine va putea să apese un buton și să asculte muzica întocmai așa cum a gîndit-o compozitorul . . . la fel cum deschizi o carte.

Iată avantajele pe care le aștept din partea unui asemenea nou instrument : eliberarea de sistemul temperat, arbitrar și paralizant; posibilitatea de a obține un număr infinit de cicluri sau, după dorință, de subdiviziuni ale octavei și în consecință formarea oricărei game dorite; o întindere neobișnuită a registrelor în grav și în acut; obținerea unor noi frumuseți armonice prin folosirea unor combinații subarmonice, posibile din acel moment; obținerea oricăror diferențieri de timbre și de combinații sonore; o nouă dinamică, depășind de departe posibilitățile orchestrei actuale; un simț al proiecției sonore în spațiu datorită emiterii sunetelor din unul sau mai multe puncte ale sălii, în funcție de exigențele partiturii; ritmuri încrucișate, fără legătură unele cu altele, tratate simultan sau, pentru a folosi termenul vechi, în « contrapunct », din moment ce mașina va putea să producă numărul de note dorit și orice subdiviziune sau frecțiune a acestuia — totul în unitatea de timp sau de măsură dorită și care prin simplă execuție de către artistul instrumentist nu pot fi obținute ».

În 1937, cu 22 de ani înainte ca cele 400 de difuzoare dispuse în elipsa pavilionului construit de Le Corbusier și Xenakis să fi emis « Poemul electronic », solitarul de la Santa Fe — New Mexico, scria : ¹ « Stăpînim în prezent trei dimensiuni ale muzicii : cea orizontală, cea verticală precum și creșterile și descreșterile dinamice ». Doresc să-i adaug o a patra dimensiune, proiecția sunetului, care să producă asupra auzului un efect similar cu cel pe care îl resimțim în fața proiecției vizuale; proiectat, sunetul va avea proprietatea de a călători în spațiu ».

La 5 octombrie 1954 Varèse se întoarce la Paris în vederea primei audiții mondiale a lucrării sale « Deșerturi ». Premiera mondială are loc sub bagheta lui Hermann Scherchen la 2 decembrie, dezlănțuind cel mai mare scandal cunoscut într-o sală de concert după cel — acum, făcînd parte din istorie — provocat de baletul lui Stravinski « Sfințirea primăverii ». În aceeași lună, Varèse înregistrează în studiourile Radiodifuziunii franceze o suită de opt interviuri. Interlocutorul marelui compozitor este Georges Charbonnier. Apreciat critic literar și de artă, cu consecvență interesat în toate domeniile culturii de intersectarea artelor cu științele, Georges Charbonnier provoacă de-a lungul celor opt convorbiri un dialog strîns și substanțial. Publicat în volum, textul lor ² constituie probabil cea mai completă mărturie asupra esteticii varésienne.

¹ E. Varèse : « Instrumente noi și muzică nouă » (New Instruments and New Music)

² În terminologia uzuală: durată, înălțimea și intensitatea.

³ Georges Charbonnier — Entretiens avec Edgar Varèse — Ed. Pierre Belfond — 1970

O EPOCĂ PERCUTANTĂ

convorbiri

cu

EDGAR VARÈSE

GEORGES CHARBONNIER: Sinteți profund marcat de zgomotele civilizației.

EDGAR VARÈSE: Da. Trăiesc în oraș, iubesc atmosfera orașului. Iubesc tot ce cuprinde orașul (nu mi-ar plăcea să trăiesc într-un oraș de provincie !)

G. C.: Omul a creat aceste zgomote ale civilizației.

E. V.: Bineînțeles, dar pentru mine asta este natura.

G. C.: Revenim la o idee veche: omul face natura. Noțiunea de natură s-a lărgit. Este ceea ce permite o mai bună înțelegere a muzicii pe care o scrieți.

Închipuiți-vă un om care n-ar fi cunoscut niciodată altceva decât viața la țară, murmurul râului, cîntecul păsărilor; acest om ar putea să înțeleagă muzica lui Edgar Varèse ?

E. V.: O mulțime de oameni trăiesc la oraș și totuși nu o înțeleg.

G. C.: Credeți deci că oamenii pot fi sensibili față de muzica dumneavoastră fără a fi înecați în civilizația contemporană, în marile noastre orașe ?

E. V.: Fără îndoială. Am cunoscut negri din Africa Ecuatorială, veniți la mine, care nu cunoșteau nimic din civilizația noastră industrială, indieni, asiatici și alții; toți erau mai sensibili față de muzica mea decât unii albi care au trăit totdeauna la oraș, care au studiat, care sînt deci condiționați.

G. C.: Deci nu este necesar să cunoști civilizația industrială pentru a fi sensibil față de o muzică utilizînd zgomotele acestei civilizații industriale ?

E. V. Nu mai mult decât ar fi nevoie să cunoști viața de la țară pentru a iubi — dacă o iubești — Simfonia Pastorală.

G. C.: Deci totul este muzică. Se poate integra în muzică orice ?

E. V.: Orice. Dacă se justifică.

G. C.: Edgar Varèse, de ce joacă percuția un loc atît de important în muzica contemporană ?

E. V.: Probabil că epoca impune aceasta. Oricum, știu că sînt într-adevăr primul care am scris compoziții exclusiv pentru percuție. Ce se poate aștepta din partea percuției ? Cum poate fi exploatată ? Percuția, prin esența ei sonoră, are o vitalitate care lipsește celorlalte instrumente. În primul rînd ea dispune de o . . .

G. C.: . . . întindere ?

E. V.: . . . într-adevăr, de o întindere, pe care celelalte instrumente nu o au.

Percuția are un aspect viu; un aspect sonor care este mai viu decât al celorlalte instrumente. Mai direct. Atacul sunetului este resimțit mai clar și mai rapid. În sfîrșit, creațiile ritmice ale percuției sînt eliberate de elementele anecdotice pe care le găsim cu

atita ușurință în muzica noastră. De îndată ce domină melodia, muzica devine soporifică. Ești constrins să urmărești melodia de îndată ce ea se manifestă și odată cu melodia pătrunde anecdota. Or, melodia apare repede și în chip insidios. Fie și prin simpla opunere a sunetului timpanelor cu al celorlalte instrumente de percuție, cu sunet nedeterminat. Ascultătorul percepe un interval: îi este deci prezentat un embrion de melodie.

G. C.: Credeți prin urmare că principiul și avantajul percuției sînt acelea de a face să dispară din muzică anecdota.

E. V.: Întocmai. Percuția nu ar putea să povestească nimic.

G. C.: Nu există cumva, la ascultător ca și la compozitor, o nevoie mereu crescută de paroxism, proprie epocii noastre? Ceea ce s-ar exprima, de pildă, prin folosirea din ce în ce mai frecventă a percuției?

E. V.: Ne aflăm în plin relativism. Despre ce ascultător este vorba? Despre ce compozitor? Ce vrea să exprime acest compozitor? Are ceva de exprimat? De ce se simte el atras? Pentru a-și exprima tendințele autentice, proprii, ce mijloace tehnice de expresie îl atrag?

G. C.: Dacă ar fi să ne referim la opera dumneavoastră necesitatea de expresie prin percuție este absolută.

E. V.: Da. Mai târziu sper să fiu în măsură să fac cunoscute, prin mijlocirea percuției, lucruri pe care nici un alt instrument nu le poate da. Voi ajunge la aceasta folosind tehnicile de înregistrare. Ele oferă toate libertățile și ne îngăduie să obținem toate combinațiile poliritmice.

G. C.: Interesul față de percuție răspunde unei modificări a sensibilității?

E. V.: Aceasta depinde de la om la om. Unii sînt sensibili față de percuție, alții o detestă. Unii nu merg dincolo de folosirea timpanilor. Să luăm de pildă doi maeștri: Debussy folosește o percuție foarte limitată, foarte convențională. La Berlioz, percuția are un volum foarte mare, dar nu este decît o multiplicare a percuției cu sunet determinat. De exemplu: cele 16 timpane din Tuba mirum din Requiem.

G. C.: Cu toate acestea, compozitorii folosesc percuția din ce în ce mai mult.

E. V.: Desigur; dar cîți nu o folosesc decît pentru a accentua anumite atacuri, pentru a le întări, și nu într-un mod independent, self sufficient! Or, percuția poate și trebuie să existe de sine stătătoare. Ceea ce este în cauză este numărul instrumentelor. Varietatea atacurilor. Bogăția timbrurilor. Și chiar a calităților expresive.

G. C. — Cum vă explicați actuala lipsă de interes față de instrumentele de coarde?

E. V.: Pentru a forma un bun violonist este nevoie de opt sau nouă ani. Opt sau nouă ani de muncă, înainte de a-și putea cîștiga viața. Este nevoie, tot așa, de opt sau nouă ani pentru a forma un bun instalator. Da, spun violoniștii, dar instalatorul nu suferă de contorsiunea minii stingi și nici de tumoarea maxilarului.

Comparați numărul orchestrelor noastre și cel al instrumentiștilor, chiar buni, care nu-și găsesc întrebuințare în orchestre. Or, cu posibilitățile actuale de amplificare a sunetului este stupid să pui douăzeci de viori prime într-o orchestră. Dacă vrei să dublezi sonoritatea unei viori, teoretic trebuie să folosești două. Pentru a dubla din nou: patru. Pentru a dubla încă odată: șaisprezece. De fiecare dată, pătratul numărului anterior.

Iată și alt aspect. În fiecare orchestră sînt douăzeci de viori prime și douăzeci de viori secundă. Cel mult primele opt sau zece cîntă într-adevăr. Ceilalți sînt un balast. Altceva. Un considerent de ordin psihologic. Fiți sigur că un muzician care își termină cariera la ultimele pupitre ale violinelor secundă o începuse cu speranța de a deveni al doilea Heifetz.

G. C.: Asta îi privește pe instrumentiști.

- E. V.: Bineînțeles, nu contest că violoniștii vor fi necesari atâta vreme cât vom cînta pe Bach și pe Beethoven. Dar Bach însuși avea aceeași viziune sonoră? În vremea lui arcușele erau altfel construite decît în vremea noastră. Iată ceea ce se căm uită de obicei. Viorile actuale nu dau răspunsul la această întrebare.
- Iată o dovadă: jazz-ul. Ascultați cîncisprezece sau douăzeci de instrumentiști de jazz în Carnegie Hall; sau în orice altă sală. Apoi înlocuiți-i cu o orchestră simfonică. Orchestra simfonică este un elefant hidropic. Orchestra de jazz, un tigr. Primul și-a pierdut vitalitatea. Este dulcedă. Iar epoca noastră nu este.
- G. C. Deci, domnesc instrumentul de suflat și instrumentul de percuție.
- E. V. Da, instrumentul de suflat și instrumentul de percuție. Chiar și pianul a devenit un instrument de percuție. Nu mai este melodic. Cel mai mare pianist pe care l-am ascultat vreodată, Busoni, spunea: « Cîntul legato este imposibil la pian. Îl reconstruim printr-o proastă obișnuință a auzului ». Sonoritatea pianului nu mai are vitalitate. Ea nu corespunde nici vitalității nici ritmului epocii noastre.
- G. C.: Epoca noastră este percutantă.
- E. V.: Da. Epoca noastră este percutantă. Epoca noastră este epoca vitezei. Vibrato-ul viorii nu aparține timpului meu. Bineînțeles, asta nu înseamnă că preconizez distrugerea viorilor. Aș vrea chiar să fie reconstruite cele din vremea lui Monteverdi. Mi-ar plăcea să ascult lucrările lui Bach cîntate așa cum erau în vremea lui Bach.
- G. C.: Compozitorul folosește instrumente percutante, scrie muzică percutantă. Ascultătorul, știind sau nu aceasta, vrea să asculte sunetul produs de instrumente percutante. Există o nevoie de incantație la ascultător?
- E. V.: Incantația are întotdeauna un scop foarte precis, foarte determinat. Muzica nu precizează. Ea poate sugera orice vrem. Îi puteam greșa orice gînd, orice concept, orice senzație. Muzica poate stimula, legăna, ne poate face să visăm. Poate fi hipnotic. Poate fi somniferă. Poate fi foarte stimulantă. Poate fi exasperantă. Dar muzica nu este niciodată nostimă.
- Oricine poate face orice. « Cine face? », aceasta este întrebarea. Oricine poate face muzică serială.
- Cînd Webern sau Schoenberg făceau muzică serială, ei scriau Muzică. Scriseră și muzică nonserială. La același nivel de calitate. Nu vreau să citez nume. Există și alte excepții de mare talent. Nu-i condamn decît pe aceia care își găsesc salvarea în reguli și formule. Ei abandonează un sistem pentru a-și găsi libertatea: în realitate, se eliberează de un sistem pentru a adopta altul, mai riguros încă. Se închid într-un țarc și îi excomunică pe toți cei care nu adoptă sistemul lor. Ca niște specialiști în gramatică. Ce-ai spune, într-adevăr, despre un asemenea specialist care ar scrie o lucrare pentru a dovedi că stăpînește regulile gramaticii? Și despre ce gramatică este vorba? Limba evoluează. Deci și gramatica.

Sunetul organizat, arta-știință

GEORGES CHARBONNIER : Științele fizice și muzica sînt pe deplin solidare ?

EDGAR VARÈSE : Astăzi, solidaritatea dintre științe și muzică este de dorit mai mult decît oricînd și, dacă n-ar exista efectele sterilizante ale considerentelor monetare și ale gusturilor convenționale, ea ne-ar duce repede către o superbă renaștere muzicală.

În afara sălilor de concert și de operă dublul aspect al muzicii începe să fie recunoscut, cu toate că este încă prea puțin folosit, la radio ca și în film.

G. C.: Trebuie totuși să precizăm că a concepe muzica drept o artă-știință nu înseamnă a altera concepția muzicii ca artă pură.

- E. V.: *Țin foarte mult la felul în care Brahms a definit compoziția: organizarea unor elemente disparate. Ținând seamă de această definiție, închipuți-vă cazul unui student de conservator solicitat de toate sunetele și ritmurile noi ale epocii noastre. Cum va proceda el pentru a organiza sunetele? Unde își va căuta elementele disparate? Le va găsi în diferitele tratate teoretice? La măestrul admirați ale căror opere le studiază?*
Din păcate, prea mulți compozitori au ajuns să creadă că elementele compoziției muzicale pot fi găsite cu ușurință în acest fel. Acestei concepții îi datorăm una dintre tendințele cele mai sterile din muzica epocii noastre: întoarcerea la formulele trecutului, denumită « neoclasicism ».
- G. C.: *Dar atunci pe ce cale își va găsi muzica ieșirea din impas? Ce așteaptă muzica: o revoluție sau o evoluție?*
- E. V.: *Cuvântul « evoluție » este folosit de obicei pentru a desemna asimilarea unor modificări sesizante, în clipa în care ele au încetat de a mai surprinde. Schimbările radicale din muzica de astăzi sînt socotite aproape întotdeauna ca fiind periculoase și distructive. Sînt într-adevăr. Primejdioase pentru inerție. Distructive pentru obișnuințe.*
- G. C.: *Cînd și cum s-au născut ideile dumneavoastră asupra organizării și proiecției sunetelor?*
- E. V.: *Cu mulți ani în urmă, un fenomen acustic căruia i-am fost martor și pe care-l voi descrie a constituit materializarea fizică a organizării sunetelor și a proiecției lor, așa cum mi-o închipuisem vreme îndelungată.*
Ascultam scherzo-ul din Simfonia a VII-a de Beethoven. Mai precis, trio din acest scherzo, în sala Pleyel. Din cauza construcției sale greșit calculate, această sală abundă în surprize acustice. Am avut dintr-o dată revelația unui efect cu totul nou produs de această muzică binecunoscută.
Mi se părea că simt muzica detașîndu-se într-atîta de ea însăși, proiectîndu-se în spațiu, încît am devenit conștient de existența unei a patra dimensiuni muzicale. Senzația se datora, poate, locului pe care-l ocupam în sală, expus unei suprazonaanțe. Dar acest fenomen a fost dovadă vie a ceea ce concepusem cu mulți ani înainte: « proiecția sunetului organizat ». Prin « proiecție » înțeleg senzația care ne este dată de anumite blocuri de sunete. Aș zice mai de grabă « raze de sunet », întrucît senzația este comparabilă cu aceea produsă de fasciculul de lumină emis de un proiector puternic care mătură cerul. Pentru ureche ca și pentru ochi, acest fenomen dă sentimentul unei prelungiri, al călătoriei în spațiu.
- E. V.: *Așa cum vă spuneam mai înainte, deoarece termenul de muzică pare să-și fi restrîns încetul cu încetul înțelesul ajungînd să însemne mult mai puțin decît ar trebui, prefer să folosesc expresia « sunete organizate », evitînd astfel veșnica întrebare monotonă: « Ce este muzica ? »*
Prin sunetul organizat înțeleg dublul aspect al muzicii, ca artă-știință, precum și foarte recente descoperiri de laborator care ne îngăduie să întrezărim eliberarea necondiționată de sistemele perimate și să definim fără echivoc muzica mea și tot ceea ce reprezintă ea.
Sînt sigur că sunetul organizat va juca un rol tot mai însemnat în film, ca element dinamic, dramatic.
Sîntem datori să descăușăm muzica dacă vrem ca ea să-și poată îndeplini rolul, acela de a emoționa oamenii și de a-i stimula.
Puterea de supunere a muzicii este mai mare decît a oricărei alte arte: în prezent agresiunea ei fizică este mai greu de evitat, mai percutantă.

Desfășurînd cea mai vastă țesătură de senzații și de emoții, de la cele mai fizice reacții pînă la concepțiile cele mai abstracte, sunetului organizat îi este hărăzit să intervină cînd cuvîntul atinge limita eficacității sale și cînd numai precizia imaginii mai poate stăvili zborul fanteziei.

- G. C.: Ceea ce ne determină firește, să prevedem că sunetul organizat va avea un rol important în cinematografie.
- E. V.: Microfonul este un detectiv mult mai pătrunzător, decît modestul nostru timpan. De ce să-i impunem propriile noastre limite anatomice? Din moment ce filmul a devenit tot atît de sensibil față de undele sonore ca și față de undele luminoase, atunci de ce să se încerce o restrîngere a rolului sunetului organizat?
- G. C.: Cum trebuie să fie concepută folosirea sunetului organizat în film?
- E. V.: Unei noi situații dramatice ar trebui să-i corespundă o nouă formă de utilizare a sunetului organizat. Cu scopul evident de a stimula reacția adecvată. E foarte posibil ca succesul filmului să depîndă de alegerea sunetului organizat și de raportul lui cu fundalul sonor corespunzător.
- G. C.: Ce critici pot fi făcute orchestrei tradiționale, în măsura în care ea este folosită în cinematografie?
- E. V.: Folosirea orchestrei tradiționale de la un capăt la altul al filmului, al comentariului sonor, e critica ce se poate formula cu ușurință: apelul emoțional al muzicii este prea bogat în reminiscențe. Și nu corespunde acțiunii care se desfășoară pe ecran. Muzica devine un excitant sau un narcotic, în loc să fie un factor de cooperare. Ea nu urmărește decît să întărească efectele dramatice sau să sublinieze intențiile exprimate într-un moment sau altul al acțiunii. Sau să intensifice emoția. Spectatorul poate să fie conștient de scopul în care a fost folosită muzica. Dar poate să-i suporte și în mod inconștient efectele.
- Există un divorț între evenimentele sau preocupările vremii noastre și un comentariu sonor produs de instrumente de concert care au atins perfecțiunea în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Ele nu pot să producă sunete în acord sau în opoziție cu acțiunea. Nici să sugereze sursa vizuală logică a sunetelor epocii noastre.
- G. C.: Ceea ce ați afirmat nu se referă decît la cinematograful pe care-l înțelegem demn de acest nume ca gen. Prea multe filme nu sînt în realitate artă cinematografică.
- E. V.: Nu mă refer la filmul pur-muzical — operă, operetă, comedie muzicală — care intră în categoria specială a transpunerii directe pe ecran a unor forme teatrale preexistente. Nu mă refer nici la filmele istorice sau etnologice cărora le sînt proprii anumite exigențe muzicale. Orchestra, ansamblurile instrumentale convenționale, diversele combinații de instrumente exotice, vocea omenească vor fi totdeauna necesare acolo unde sînt cerute de imagine și situație.
- În schimb cînd vedem pe ecran un formidabil cataclism natural — un uragan, de pildă acompaniamentul unei mari orchestre simfonice evocă de obicei ascultătorului nu drama reală, nu revolta naturii, ci gesticulațiile unui șef de orchestră conducîndu-și băieții prin vreo furtună din « Wilhelm Tell », din « Vasul fantomă », sau din orice clișeu al muzicii cromatice cu program.
- De ce să nu îndemnăm imaginația să sesizeze realitatea desfășurării dramatice — fie că e vorba despre natură, fie despre viața omenească — folosind combinații de sunete ce nu se puteau realiza și nici măcar concepe în trecut, dar care astăzi sînt posibile? Stăpînim mijloace științifice care ne îngăduie nu numai să reproducem sunetul cu fidelitate, dar chiar să producem combinații de sunete în întregime noi, susceptibile de a genera noi șocuri emoționale. Sau de a trezi sensibilitățile oboseite.
- Orice sunet poate fi produs sub un control perfect al calității, intensității, înălțimii, descoperindu-se astfel perspective auditive în întregime noi. Sunetele nu mai trebuie să fie gîndite ca entități separate, urmărindu-se efecte sporadice, de atmosferă,

ci dimpotrivă trebuie să fie concepute drept materiale tematice, elemente sonore organizate într-o partitură cu posibilă existență autonomă.

- G. C.: Ce legături trebuie să existe între partitura sonoră și organizația dramatică?
- E. V.: Între partitura sonoră și continuitatea dramatică, una acționând asupra celeilalte, trebuie să fie creată o relație intimă, o relație de unitate, de formă, de structură și de ritm. Dar pentru ca filmul ce se va naște din elemente sonore și vizuale disparate să fie un întreg, auditivul nu trebuie să apară ca o repetare imitativă a vizualului. Procedul actual, constând dintr-o nesfârșită goană a muzicii de-a lungul acțiunii, un adevărat fluviu de sunete crescând zadarnic în volum și în viteză pentru a exprima același lucru ca și imaginea, și în același fel este întrucîtva comic și chiar parodic. Copiii sînt critici mai nemiloși decît oamenii maturi. I-am auzit adeseori în cinematografele de cartier rîzînd spontan în timpul unor acompaniamente muzicale care se pretindeau deosebit de grave.
- Deoarece folosesc mijloace diferite, banda de sunet și banda de imagine nu trebuie să se identifice. Ele trebuie să se completeze. Adeseori, momentul culminant al unei situații dramatice poate fi mai bine pus în valoare prin suprimarea bruscă și totală a sunetului decît printr-o explozie orchestrală. Opușarea dinamicilor este un procedeu mult mai eficient. Sînt surprins că este atît de rar folosit.
- E. V.: Această artă-știință a sunetului organizat pentru film s-ar putea inspira cu succes din metodele unei alte arte, arhitectura. Căci arhitectura, ca și muzica, este o artă-știință, al cărei aspect ca artă se schimbă în mod necesar de fiecare dată ce știința îi oferă posibilități structurale noi iar viața reclamă noi soluții constructive. Dar, spre deosebire de muzică, arhitectura a asimilat rapid noile soluții științifice și le-a aplicat pentru satisfacerea unor noi necesități. Omul zilelor noastre acceptă în chip firesc construcțiile arhitecturii moderne, trăiește în mijlocul lor. Gîndiți-vă la miile de oameni care aleargă să vadă capodoperele inginerilor-arhitecți, de pildă barajul de pe Colorado. Arhitectura vorbește limbajul vremii ei și este înțeleasă. În construirea piramelor noastre și a catedralelor moderne — baraje, diguri, punți, orașe industriale, laboratoare etc. — arhitecții și inginerii s-au identificat, în tendința către o precizie riguroasă ca și în folosirea energiilor și a materialelor. În muzică — cealaltă artă-știință — abia am început să folosim descoperirile științifice. Nu am dat încă epocii noastre limbajul ei muzical.
- Cu toate că orchestra simfonică clasică corespunde pe deplin tuturor operelor trecutului, ea nu este în măsură să exprime concepțiile muzicale noi. Tot așa cum arhitectul stabilește o structură cunoscînd perfect materialele pe care le folosește, rezistența, reacțiile lor, forța de tensiune etc., compozitorul zilelor noastre ar trebui, pentru a-și putea înălța construcțiile sonore, să cunoască deplin legile care guvernează sistemele vibratorii în domeniul atmosferic și posibilitățile pe care știința le-a pus și continuă să le pună în slujba imaginației sale.
- G. C.: Este ultimul cuvînt?
- E. V.: Da. Ultimul cuvînt este: imaginația.

În românește de RADU GHECIU

Corectura: LIDA IGIROȘIANU



Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică « Artă Grafică »

PREZENTAREA TEHNICĂ

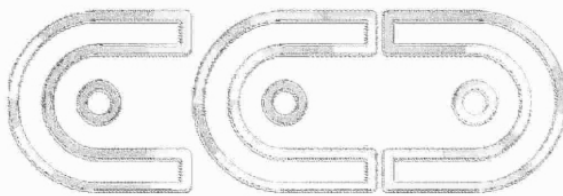
I. BROD

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI 115. TEL. 16.79.22.
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISELEF 10. — TEL. 18.33.99.
BUCUREȘTI

Lei 10

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

